GOTLANDS MEDELTIDA TRÄSKULPTUR TILL OCH MED HÖGGOTIKENS INBROTT

BIDRAG TILL KÄNNEDOMEN OM STILSTRÖMNINGARNA I NORDEN UNDER DEN ÄLDRE MEDELTIDEN

AKADEMISK AFHANDLING

SOM MED TILLSTÅND AF

VIDTBERÖMDA FILOSOFISKA FAKULTETENS I UPPSALA HUMANISTISKA SEKTION

FÖR VINNANDE AF FILOSOFISK DOKTORSGRAD

TILL OFFENTLIG GRANSKNING FRAMSTÄLLES

Å LÄROSALEN N:r IV

TORSDAGEN DEN 27 MAJ 1915 KL. 10 F. M.

AF

CARL R. AF UGGLAS
Filosofie licentiat af Stockholms nation

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1915

GOTLANDS MEDELTIDA TRÄSKULPTUR TILL OCH MED HÖGGOTIKENS INBROTT

BIDRAG TILL KÄNNEDOMEN OM STILSTRÖMNINGARNA I NORDEN UNDER DEN ÄLDRE MEDELTIDEN

AKADEMISK AFHANDLING

SOM MED TILLSTÅND AF

VIDTBERÖMDA FILOSOFISKA FAKULTETENS I UPPSALA HUMANISTISKA SEKTION

FÖR VINNANDE AF FILOSOFISK DOKTORSGRAD

TILL OFFENTLIG GRANSKNING FRAMSTÄLLES

Å LÄROSALEN N:r IV

TORSDAGEN DEN 27 MAJ 1915 KL. 10 F. M.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

AF

CARL R. AF UGGLAS
Filosofie licentiat af Stockholms nation

STOCKHOLM
ALB. BONNIERS BOKTRYCKERI 1915

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41523708_0008

Förord.

Den undersökning, som härmed framlägges, utgör det första försök, som blifvit gjordt, att teckna ett större afsnitt af vår medeltida skulpturhistoria med hänsyn till dess inre sammanhang och dess samband utåt med den samtida europeiska konsten.

Förvånande nog har den gotländska träskulpturen hittills så godt som fullständigt ignorerats af forskningen, som dock redan sedan förhållandevis lång tid tillbaka sysselsatt sig med öns arkitekturminnesmärken och åtminstone i någon mån observerat den dessa dekorerande stenskulpturen. De kortfattade påpekanden och ytterst otillfredsställande afbildningar af vissa enstaka föremål, som här och hvar återfinnas i Hildebrands skrifter, de beskrifningar af en del större triumfkrucifix och retabler, som Brunius lämnat i sin »Gotlands konsthistoria», en del notiser i Meinanders historik öfver Finlands medeltidsplastik samt till slut Roosvals — i sig själf mycket betydelsefulla — undersökning af ett enskildt monument (madonnan i Viklau) utgöra snart sagdt allt, hvad den vetenskapliga litteraturen ägnat densamma af uppmärksamhet, förrän jag själf i en del uppsatser, publicerade under loppet af de senare åren, haft tillfälle att i det ena eller andra sammanhanget meddela spridda iakttagelser därom. Oberäknadt Roosvals nyssnämnda artikel hafva alltså inga förarbeten i egentlig bemärkelse stått mig till buds, helst som — af orsaker jag ofta får anledning att dröja vid — de resultat, som vunnits af forskningen på det arkitekturhistoriska området och för stenskulpturens vidkommande, blott på enskilda punkter visat sig vägledande för en behandling af de träplastiska arbetena, närmast för frågan om deras stilursprung och data. Öfver hufvud är ju hela vår inhemska skulpturhistoria, åtminstone hvad medeltidens äldre sekler angår, en hart när obeträdd

terra incognita, där man blott med möda trefvar sig fram och hvars material själft till en mycket stor del ännu hvilar oupptäckt på tornvindar och i kyrkbodar; först när det därifrån blifvit framdraget och studeradt, kan man hafva utsikt att få skönja fastare linjer och klarare konturer, där det mesta den dag i dag är ter sig flytande och difust.

Jag har varit angelägen att erinra därom, då, som förhållandena nu ligga, jag ej kan hafva hopp om, att de forskningsresultat, jag här framlägger och trott mig böra stanna vid, åtminstone i allt skola i framtiden visa sig oanfäktbara och ej blifva utsatta för större eller smärre rubbningar. Jag är själf den första att erkänna svårigheten af att på det område, jag utvalt, ännu fastslå ovedersägliga fakta och finna den enda rätta lösningen af de problem, som på alla håll resa sig däromkring. Två möjligheter hafva i detta fall stått mig öppna: antingen att med oinskränkt skepticism afböja hvart ställningstagande, där en bättre eller sämre motiverad hypotes fått lof att inträda i en fullgodt bevisad sannings ställe eller att — naturligtvis under uttryckligt häfdande af omtvistligheten i gjorda uttalanden, där detta är påkalladt — afgöra mig för ett visst sätt att se och taga en bestämd och konsekvent position till de frågor, som uppdyka, åtminstone där vägen ej längre visar sig framträngbar, förrän man bragt dessa till ett afgörande, detta för att från de vunna utgångspunkterna fresta mig vidare fram och se, hur långt det bär. Af dessa möjligheter har jag utan stor tvekan valt den senare. Det synes mig nämligen, som skulle målet, utforskandet af vår äldre, ännu så okända konst och de kulturförhållanden, till hvilkas belysande kunskapen därom tjänar, bäst gagnas därmed, att vissa positiva uttalanden blifva gjorda, vissa bestämda påståenden blifva formulerade, som den senare forskningen har att pröfva och som, om tillbakavisade, dock haft fördelen af att skänka det kritiska meningsutbytet en plattform. Den enskilde forskaren har helt visst mera att på denna väg personligen förlora än på en annan med större varsamhet beträdd. Vetenskapen själf har, som antydt, enligt min mening blott att vinna därpå.

Det sagda har sin rot i en ofrånkomlig känsla af det intryck af vågsamhet, kanske äfventyrlighet, som ett flertal af de resultat, jag trott mig hafva kommit till, lätt kunna ingifva hos mer än en. Den delvis intima

förbindelse, i hvilken jag har satt vissa mästare och skolor inom det provinsiella konstområde, jag behandlat, med några af utlandets berömdaste konstcentra, de mest lysande riktningarna därinom och deras mest frejdade monument, torde måhända förefalla en och annan som a priori oantaglig, torde åtminstone väcka vissa tvifvelsamma betänkligheter — särskildt har jag i minnet, hvad jag här har att yttra om den stora franska plastikens förhållande till den därifrån så fjärrbelägna svenska. Den isolation, man är benägen att föreställa sig, att vårt folk i äldre tider intog gentemot mera aflägsna delar af kontinenten, de glanslösa, andligt och materiellt begränsade förhållanden, som man gärna tror hafva legat tryckande öfver kulturlifvet här uppe i medeltidens afskilda Sverige, synas förbjuda tanken på en mera omedelbar delaktighet i den allmäneuropeiska odlingens konstnärliga landvinningar. Hur pass goda skäl en sådan föreställning än i vissa afseenden kan hafva, oinskränkt har den ej rätt att gälla. Helt visst voro de medeltida mellanfolkliga kulturförbindelserna, också hvad de nordiska länderna angår, af ett långt rörligare slag, än hvad den populära historieuppfattningen är böjd att antaga. Reselifvet var långt mer utveckladt och spelade säkerligen därigenom för spridandet af idéer och uppslag i den ena eller andra riktningen en långt större roll, än hvad vi i snälltågens och bilernas århundrade i allmänhet förmoda ut ifrån våra egna begrepp om de nödvändiga betingelserna därför;[1] man häpnar formligen då man — för att taga ett exempel från en gotländsk mans biografi — följer en skildring af Petrus de Dacias färder kring Europa, under loppet af ett par årtionden förande honom fram och åter mellan de aflägsnaste platser i Tyskland, Frankrike, Belgien, Italien och Danmark oberäknadt en mängd orter inom Sverige självt. Den internationalism, som den katolska kyrkan åvägabragte, är ju också en faktor att räkna med af en betydelse, hvartill följande århundraden knappast kunna uppvisa ett motstycke. Och till sist får man ej bortse ifrån det personliga momentet vid den andliga samfärseln västerlandets länder emellan, det individuella initiativet och de enskilda konstnärernas drift att berika sig af det yppersta, deras samtid hade att bjuda. Den anonymitet, som omger

[1] Jfr E. Michel: De l'importances des voyages au moyen âge (Ann. de la Soc. archéol. de Bruxelles 1891, s. 383—391).

våra gamla mästare, får ej förbehållslöst bibringa föreställningen om deras verksamhetssätt som ett mer eller mindre opersonligt och passivt recipierande, uteslutande medvetna afsikter och en viljebetonad sträfvan efter en alltmer stegrad fullkomning, eller om en onyanserbar kollektivism, i hvilken individualiteterna helt försvinnna. Må vara att på många håll, där kommunikationen med yttervärlden hade en naturlig begränsning, uppslagen från de ledande ateljéerna och »hyttorna» blott droppvis sipprade in och på vägar, som för oss te sig som underjordiska, må vara också, att det konstnärliga individualitetsbegreppet under den här ifrågavarande epoken ej för utvecklingen betydt detsamma som under tiden från och med renässansen — man kan dock icke alltför radikalt draga en gränslinje mellan medeltidens konstlif och de yngre seklens, mellan dess sätt att funktionera och dessa senares eller mellan de psykologiska faktorer, som varit de drifvande då, och dem, som äro det nu. I alldeles särskild grad bör detta hafva gällt Gotland, på så många vägar förbunden med den kringliggande världen och med så många förutsättningar för en rikt differentierad andlig odling. Det är här man kan, kanske förr än på någon annan plats i vårt land, vänta de direkta nedslagen af idéer och impulser från vidt skilda och nog så aflägsna håll, här, där betydande konstnärspersonligheter kunna tänkas utvecklade, med möjligheter för sin existens af ett slag, som under våra breddgrader ej öfverallt stodo deras yrkesbröder till buds.

I detta sammanhang ett påpekande. I det följande använder jag mig ofta af de termer, som i den äldre konsthistoriska forskningen vunnit burskap till betecknande af medeltidens olika stilperioder: (ung-, hög-, sen-)gotisk och romansk tid. Detta trots att jag är fullt medveten om, hur föga hvar och en af dessa benämningar — alldeles särskildt den sist anförda — svarar mot ett faktiskt innehåll och hurusom, då man ordar därom, »c'est presque faire de la métaphysique et créer des entités qui sont l'oeuvre de notre esprit beaucoup plus que des réalités vivantes».[1] Deras utbytande mot andra bättre motiverade har ofta påyrkats — så särskildt af Schmarsow[2] — svårigheten är blott att

[1] A. Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 130.

[2] I hans recension af Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur (Rep. f. Kunstw. 1902, s. 463—464).

finna några adekvatare och uttrycksfullare, då åtminstone de af Schmarsow föreslagna [1] knappast kunna göra anspråk på att anses som sådana. Att alldeles afstå från bruket af vissa lätthandterliga termer är dock af praktiska skäl icke görligt, och i brist på bättre har jag känt mig oförhindrad att hålla mig till de häfdvunna — de äro skiljemynt, som ju på anfordran låta sig inlösa till sitt fulla värde. Att märka är blott den olikartade innebörd de äga i förbindelse med olika konstkretsar och -riktningar; hvad som t. ex. kan kallas unggotik i Frankrike omkring 1225, kan samtidigt blott med svårighet så benämnas i Tyskland och alldeles visst icke hos oss o. s. v. Men med denna reservation torde alltså termerna i fråga utan att åstadkomma större förvirring tryggt låta sig handhafva, i grund och botten tämligen lättförstådda som de äro.

*

Till alla dem, som på det ena eller andra sättet med råd eller dåd underlättat mitt arbete, ber jag till slut få framföra mina vördsamma och hjärtliga tacksägelser. Särskildt ber jag få vända dem till min högt värderade lärare, docenten fil. d:r August Hahr, hvars ledning och uppmuntrande intresse jag haft förmånen att åtnjuta under min studietids första såväl som sista år och hvars betydelsefulla forskningar i andra delar af vår äldre svenska konsts historia tjänat mig själf till sporre och eggelse. Ett alldeles särskildt tack ber jag ock att få rikta till min vän docenten d:r Johnny Roosval, till hvilken jag likaså under en följd af år förunnats att stå i lärjungeförhållande och hvars banbrytande studier just på den gotländska konsthistoriens område gifvit honom rangplatsen som dess obestridt främste kännare; många sommarresor i hans lika vetenskapligt väckande som kamratligt angenäma sällskap till den härliga öns minnesmärken bevarar jag bland mina ljusaste minnen. I en känsla af uppriktig förbundenhet stannar jag till Gotlands fornsals nitiske och kunskapsrike föreståndare major Ernst Hellgren, som med det största tillmötesgående främjat mina undersökningar bland sitt museums rika skatter, alltid

[1] Ung-, hög- och senmedeltid, omfattande resp. tiden till 1100-talets slut, 1200—1280, från 1280 till realismens genombrott på 1400-talet, hvarefter renässansen skall anses inträdd.

med den yttersta beredvillighet meddelande alla de upplysningar och besvarande alla de förfrågningar, jag i samband därmed vågat rikta till honom. Mitt tack går också till tjänstemännen vid Statens historiska museum i Stockholm, Universitetets Historiska museum i Lund och Köpenhamns Nationalmuseum, vid Universitetsbiblioteket i Uppsala och Kungliga Biblioteket i Stockholm — bland dessa senare ber jag särskildt få nämna min vän bibliotekarien d:r Oscar Wieselgren för den tjänstvillighet, hvarmed han i så hög grad underlättat mina litteraturstudier — men ej mindre till de många, som genom råd och meddelanden eller genom att välvilligt ställa till förfogande för mitt syftemål värdefulla fotografier af för mig obekanta konstverk hafva skänkt mig så mycken älskvärd hjälp: riksantikvarien d:r H. Fett, Kristiania, d:r K. K. Meinander vid Statens historiska museum i Helsingfors, docenterna d:r A. Romdahl, Göteborg, O. Rydbeck, Lund, K. B. Westman och S. Tunberg, Uppsala, föreståndaren för Kalmar museum lektor F. Bæhrendtz, föreståndaren för Växjö fornsal d:r G. Södergren, föreståndaren för Norra Smålands fornminnesförenings museum, Jönköping, ingenjör A. Friberg, M. M. Aubert vid Bibliothèque nationale, Paris, arkivarien M. L. Demaison, Reims, d:r F. Lübbecke och d:r A. Wolters vid Städtische Galerie i Frankfurt a. M., amanuenserna A. Kumlien, S. Wallin, A. Lindblom och A. Billow, fil. kandidaterna H. Cornell, H. Kjellin, E. Wennberg och G. Silfverstolpe, hvilken sistnämnde benäget bistått mig vid korrekturs läsande och registers upprättande. Till alla dessa ber jag att få framföra mitt vördsamma och hjärtliga tack.

Uppsala i maj 1915.

Carl R. af Ugglas.

FÖRSTA KAPITLET.

Inledning. Kulturhistorisk orientering och konsthistoriska möjligheter.

1.

DEN GOTLÄNDSKA MEDELTIDSKULTUREN.

På en sked af silfver, daterad 1435, som nu förvaras i Statens historiska museum och en gång tillhört den danska höfvitsmannen öfver Gotland Trud Hase, läses följande inskription:

In · Gothlandia · Et · Mari · Spes · Mea.[1]

Det låter stolt, öfvermodigt nästan. En självmedvetenhet talar här, en brist på ödmjuk ringhetskänsla, som är rätt ovanlig inom den medeltida epigrafiken, så öfverflödande på fromma tänkespråk. Bara en som vet sitt eget värde, och vet hvarpå han baserar det, har kunnat teckna ner dessa ord, ord af en bekännelse och ett valspråk.

Må vara att den, som detta gjorde, var en främling, må vara att kanske här föreligger en hänsyftning af särskild och icke alldeles hedrande art,[2] må vara också att tidpunkten, den gotländska kulturens dekadansperiod på 1400-talet, icke var den lämpligaste bakgrund för att gifva berättigandets relief åt sentensens djärfhet — den har dock fångat något, som träffar denna gotländska kulturs eget kynne och som kan sättas till motto för en behandling af dess historia, icke minst af dess konstnärliga kulturs.

Hvad Gotland under sin medeltida stormaktstid varit, har icke någonsin upphört att förvåna särskildt dem, som äro förtrogna med de vanliga nordiska, mer primitiva, kärfvare och glanslösare förhållandena. »Denna Staden,» utropar Linné vid anblicken af Visby, »tycktes föreställa oss

[1] Se Hildebrand: Antiqvariska undersökningar i Skåne (Ant. tidskr. III s. 3), Lindström: Anteckningar om Gotlands medeltid (1892—1895) II s. 157. Erslev: Danmarks Riges Historie II. Den senere Middelalder (Köpenhamn 1898—1905), fig. 290—291.

[2] Se Lindström: a. a. II, s. 447.

sjelfwa Rom i modell»,[1] och redan Olaus Magnus[2] visste berätta underbara ting om dess makt och härlighet. I de runda tegelomfattningarna på Nicolaikyrkans västgafvel skola jättestora »karbunklar» varit anbragta, lysande som fyrar öfver hafvet,[3] och den ofta citerade visan om Nils guldsmed[4] försäkrar att

guld väga de gutar på lispundvåg,
de spela med ädlaste stenar.
Svinen äta ur silfvertråg,
och hustrurna spinna på guldtenar.

Har alltså här legendbildningen utfört sitt ifriga och halft groteska förstoringsarbete, återstår dock tillräckligt af handgripliga fakta, för att Gotlands forntid ännu under granskningen af den för all sorts romantik nog så obenägna moderna vetenskapen skall behålla sin särmärkta rangplats som ett enastående fenomen under våra luftstreck. Det har verkligen funnits en tid, då guten, jämförande sina förhållanden med dem, som hans grannländer förmådde sätta upp som tecken på sina kulturella framsteg och sin kulturella förfining, kunde hafva rätt att i lokalpatriotisk stolthet och självgodhet mena något med sin »förtröstan» på sin ö. Hvad han där fann som arf och eget från äldre skeden af dess historia och som grundval för ett vidare fortbyggande, måste han inse vara något ojämförligt, något hvarmed grannarna ej kunde konkurrera. Han kunde, minnande om Gutasagans ord: »So gingu gutar sielfs wiliandi vndir suia kunung»,[5] stolt peka på öns egenartade oafhängighetsförhållande i dess politiska ställning gent emot det svenska fastlandet och om dess kyrkliga förtälja, att det var af frihet utan tvång, som man böjt sig under Lin-

[1] Carl Linnæi Öländska och Gothländska resa (Stockholm och Uppsala 1749), s. 163.

[2] Historia de gentibus septentrionalibus. Lib. II. De famosissima insula Gothorum, Gotlandia dicta (Antwerpen 1558, s. 24).

[3] Se Strelow: Cronica Guthilandorum (Köpenhamn 1633), s. 172—173 och Spegel: Rudera Gothlandica, utg. af Wennersten (Visby 1901), s. 82, där emellertid legenden med orätt förknippas med domkyrkan (jfr Snöbohm: Gotlands lands och folk, 2:a uppl. Visby 1897—1900, s. 163, not 1).

[4] Se Bergman och Säve: Gotland och Wisby i taflor (Stockholm, Visby, Köpenhamn och Leipzig 1858), s. 47; annan version hos Strelow: a. a., s. 174.

[5] Gutasagan kap. 2 (Gotlands-lagen utg. af Schlyter, Lund 1852, s. 97), Sveriges traktater med främmande makter, utg. af Rydberg (Stockholm 1877—1909) I, n:r 19; om öns förhållande till det svenska fastlandet i förhistorisk tid, jfr sammast. s. 40—41, anm. 1. Björkander: Till Visby stads äldsta historia (Uppsala 1898) s. 8 framhåller, att Gotlands anslutning till det svenska riket mindre var en politisk underkastelseakt än ett praktiskt reglerande af en skatteangelägenhet.

köpingsbiskopens öfverhöghet.[1] Han kunde orda om välståndet, ja rikedomen, som blomstrade bland hans landsmän, ett välstånd, som i våra dagar icke minst de stora silfverfynden i den gotländska jorden burit vittne om — t. ex. de beryktade Dune-[2] och Fölhagenfynden[3] — om de visbyitiska borgarhusens storslagenhet[4] eller de ståtliga boningshus, som t. o. m. landsbygdens köpmän och domare läto uppföra åt sig och som man ännu i dag möter här och där i mer eller mindre ursprungligt skick. Han kunde visa på de många omfattande klosteranläggningarna, begåfvade med jordegendom långt utanför landskapets gränser,[5] och deras stora bibliotek,[6] på kyrkornas i andra svenska provinser okända antal, yttre och inre prakt, öfverflöd på kostbarheter[7] och gudstjänstfirandets osed-

[1] Gutasagan kap. 5 (Gotl.-lag. s. 100): »Siþan en gutar wendus wiþr cristindom þa sentu þair sendiþuda til hoygsta biscups i leoncopungi þy et hann war þaim nestr»; jfr ärkebiskop Absalons af Lund m. fl:s stadfästelse af stadgan om biskopsvisitationerna (Dipl. suec. I, n:r 832: »[Gothlandia] Ecclesiæ Lingacopensi se nullo cogento subiecit»). Anslutningen till Linköpingsstiftet torde ägt rum på biskop Gislos tid omkr. 1150 (se Sv. trakt. I, s. 72, Snöbohm: a. a., s. 104) och då vid ungefär samma tid fördraget med Svea-konungen förnyats (se Gutasagan, kap. 6, Gotl.-lag, s. 102, Sv. trakt. I, s. 102; om dess datum jfr dock Björkander: a. a., s. 48, not 2) kan Gotland, trots den egenartadt fria ställning, det alltfort intog (se Grandinson: Studier i hanseatisk-svensk historia, Stockholm 1884—1885, I, s. 36), åtminstone allt från denna epok definitivt betraktas som svenskt land (jfr också Tunberg: En romersk källa om Norden vid 1100-talets början, Språkvetensk. sällsk. förhandl. 1910—1912, s. 28: om Gotland medräknadt i egenskap af svensk förbundsstat i en romersk provinsförteckning från omkr. 1120).

[2] Från 1300-talet, Hildebrand: Dunefyndet (Månadsbl. 1882, s. 85—91, 129—135, 169—172).

[3] Från medeltidens begynnelseår (1000-talets början), Hildebrand och Tornberg: Fölhagen-fyndet (Ant. tidskr. III, s. 51—112).

[4] Förteckning af bevarade profanhus i Visby eller rester däraf hos Ekhoff: S:t Clemens kyrka i Visby (Stockholm 1912), bilaga 1, s. 187—188; jfr Lindström: a. a. I, s. 103—104.

[5] Se Lindström: a. a. II, s. 214—241 (Roma), 252—253 (Solberga).

[6] Lindström: a. a. II, s. 195—197, 278—279, 315—316; om Visby-franciskanernas bibliotek jfr också Carlander: Svenska bibliotek och ex-libris (2:a uppl., Stockholm 1902—1903) II: 1, s. 10—11.

[7] Hvad som däraf är bevaradt, är ännu icke mer än ytligt undersökt. Att en gång åtminstone de större kyrkorna i Visby varit i besittning af verkliga skatter, framgår af de vid reformationstidens plundringar upprättade inventarierna (Lindström: a. a. II, s. 389—397, Ambrosiani: Gotländska kyrkoinventarier, Stockholm 1912, s. 15—19), men först och främst af domkyrkans af Strelow: a. a., s. 201—205 publicerade inventarium af år 1427 — egendomligt nog alldeles förbisedt af Ambrosiani, ehuru detsamma utom på nyssnämnda ställe finnes tryckt också af Bergman-Säve: a. a., s. 21 — där en samling liturgiska föremål af imponerande rikhaltighet och materiellt värde är förtecknad. Hur hårdt den nya tiden gick fram öfver gudstjänsthusens tillhörigheter, ser man också bäst vid en jämförelse mellan detta inventarium och det, som d. v. prosten (sedermera superintendenten) David Bilefeld lät upprätta blott något mer än 150 år därefter (1585) och som afskrifvits af Wallin: Analecta Gothlandensia (MS i Kalmar läroverks bibliotek) II, s. 609—616.

vanligt fullständiga apparat.[1] Men först och sist skulle han peka på det, som i högre grad än något annat utgjorde grundvalen för hela den kultur och den maktutveckling, hvaröfver han med rätta kände sig stolt, det medel, hvarigenom hans ö tillförsäkrat sig den enastående plats, den under långa tider intagit i det baltiska hafsbäckenet: handeln. Att förlägga sin tillförsikt »in Gothlandia» betydde detsamma som att ägna den — för att än en gång begagna Trud Hases ord — »mari».

GOTLANDS HANDEL.

Den gotländska handelns upprinnelse är fördold långt bort i den förhistoriska tiden. »Þaut gutar hainir waru,» berättar Gutasagan,[2] »þau silgdu þair miþ caupmanna scap innan all land baþi cristin oc haiþin,» och de öfverväldigande mängder af små eller stora myntfynd, som ännu för hvart år göras i den gotländska jorden, aflägga också den mest eftertryckliga bekräftelse på dessa ords sanning. »Insula . . . multiplice genere mercium maxime negotiosa» — så omtalas Gotland vid 1200-talets midt af Magdeburg-franciskanern Bartholomæus Anglicus i dennes stora verk »De proprietatibus rerum»[3] med ett beröm, som i denne för angelägenheter af detta slag föga intresserade författares mun får en alldeles särskild vittneskraft.[4] Redan under vår tideräknings första sekel var ön ett kommersiellt centrum af betydelse,[5] en betydelse som de närmaste århundradena endast skulle stegra. Det planlösa i äldre tiders mellanfolkliga varuutbyte vek steg efter steg för fastare former. Vikingatiden, med dess ännu oroliga och oordnade förhållanden i umgänget nationer och individer emellan, utgjorde själfva uppfostringsepoken för den målmedvetna och yrkesskickliga köpmannaklass, som gjorde sitt inträde vid den historiska tidens början. Man hade lärt sig att utan fruktan befara de på en gång stängande och förbindande hafven, nya marknads- och afsättningsorter upptäcktes och började bearbetas, ännu icke försökta handelsvägar öppnades. De nordiska stammarna hade på ett sätt som

[1] Hvilket, som Hildebrand: Sveriges medeltid (Stockholm 1878—1903) III, s. 759 anmärker, framgår af de osedvanligt många bänkplatserna för officianter i åtminstone flera af de gotländska kyrkorna. Af intresse är också att märka det förvånande stora antal medeltida orglar, som man därifrån känner, minst 15 stycken (se Världens äldsta orgel, K. och konst 1906—1907, s. 262—263, jfr Hildebrand: a. a., III s. 376—378).

[2] Kap. 4 (Gotl.-lag., s. 98).

[3] Kap. LXXI, Schönbach: Des Bartholomæus Anglicus Beschreibung Deutschlands gegen 1240 (Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsf. 1906, s. 72).

[4] Jfr Bächtold: Der norddeutsche Handel im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert (Berlin och Leipzig 1910), s. 261.

[5] Montelius: Kulturgeschichte Schwedens von den ältesten Zeiten bis zum elften Jahrhundert nach Christus (Leipzig 1906), s. 193; om myntfynden från den romerska järnåldern, se sammast. s. 166, jfr Almgren: Om fynden af romerska silfvermynt i Norden (Sv. fornm. för. tidskr. XI, s. 292—293. Om dessa fynds tvifvelaktiga värde för bedömande af de *direkta* förbindelserna se dock Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 592).

knappast ännu hittills trädt i beröring med den stora västerländska kultur, som skulle utgöra grundvalen för deras egen nya.[1]

GOTLAND SOM TRANSITOORT FÖR DEN VÄSTÖSTLIGA HANDELN.

Den omständighet, som blifvit konstituerande för Gotlands i kommersiellt hänseende priviligierade ställning, är som bekant dess gynnsamma läge, hvilket dels kommit det till godo för dess eget deltagande i den handel, som — åtminstone ända till dess genom de politiska omständigheternas makt på 1200 och 1300 talen nya samfärdsellinjer öppnats genom de stora medelhafshamnarna — kanske mer än någon annan lade beslag på Väst-Europas uppmärksamhet: den rysk-orientaliska handeln, dels lät ön framstå som den naturliga transitoorten för alla dem, som, kommande från söder eller väster, hade sina intressen riktade därpå.[2]

Redan vid 1000-talets midt finna vi den gotländsk-ryska handeln under så ordnade förhållanden, att de gutniska köpmännen i Novgorod, själfva centralpunkten för dessa handelsförbindelser, besutto sitt eget faktori,[3] detta »Gotenhof», som sedan skulle spela en så betydelsefull roll i öns kommersiella historia, men långt tidigare har varuutbytet mellan östern och västern på denna väg tagit sin början. Orientaliska köpmän

[1] Se Björkander: a. a., s. 2—3.

[2] För efterföljande framställning hafva — oberäknadt å andra ställen citerad speciallitteratur — som källor hufvudsakligen rådfrågats: Björkander: Till Visby st. äldsta hist., Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 588—769, samme förf.: De öster- och västerländska mynten i Sveriges jord (i Festskr. till Malmström 1897), Montelius: Kulturgesch. Schwed., s. 266—281, samme förf.: Sveriges förbindelser med andra länder i förhistorisk tid (i Festskr. till Malmström 1897), Grandinson: Stud. i hans.-svensk hist. I. Kolmodin: De fornsvenska Volgafärderna (Festskr. till Hjärne 1908, s. 1—24), Thomsen: Ryska rikets grundläggning genom skandinaverna (öfvers. af S. Söderberg, jämte tillägg af Hildebrand, Stockholm 1882), Bächtold: Nordd. Hand., Bugge: Vesterlandenes indflydelse paa nordboernes og særlig nordmændenes ydre kultur, levesæt og samfundsforhold i vikingetiden (Kristiania 1905. Norske Vidensk. Selsk. Skr. II. Hist. filos. Klasse 1904, n:r 1), samme förf.: Die nordeuropäischen Verkehrswege in frühen Mittelalter und die Bedeutung der Wikinger für die Entwicklung des europäischen Handels und der europäischen Schiffarth (Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1906, s. 227—277), Schäfer: Niedersachsen und die See (Zeitschr. d. hist. Ver. f. Nieders. 1909, s. 1—21), samme förf.: Die deutsche Hanse (Bielefeld och Leipzig 1903), Vogel: Zur nord- und westeuropäischen Seeschiffarth im früheren Mittelalter (Hans. Geschichtsbl. 1907, s. 153—205), Häpke: Friesen und Sachsen im Ostseeverkehr des 13. Jahrhunderts (sammast. 1913, s. 163—192), Kiesselbach: Schleswig als Vermittlerin des Handels zwischen Nordsee und Ostsee vom 9. bis in das 13. Jahrhundert (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schl.-Holst. Gesch. 1907, s. 141—166), samme förf.: Die Konzentration des hansischen Seeverkehrs auf Flandern nach den ältesten Schiffrechten der Lübecker, Hamburger und Bremer und nach dem Seebuch (Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1910. s. 268—336, 1911, s. 373—394), Reuter: Die Ostseehandel in früheren Zeiten (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdk. 1912, s. 766—778), samme förf.: Handelswege im Ostseegebiet in alten und neuen Zeit (Berlin 1913).

[3] Björkander: a. a., s. 13. Som framgår af en uppländsk runinskrift (von Friesen: Upplands runstenar, Uppsala 1913, s. 71) existerade där redan då gotländingarnas egen, åt den helige Olof vigda kyrka (jfr Björkander: a. a., s. 18); den nedbrann 1152, men uppbyggdes åter.

hade trängt upp ända fram eller nära till Östersjön,[1] de »kufiska» myntfynden berätta, att det varit Gotland, som framför andra land trädt i förbindelse med dem[2] — en förbindelse, som naturligtvis särskildt gynnats af de politiska förhållandena, det svenska väldet i norra Ryssland och varjagernas färder söderut[3] — och åtminstone från och med 1100-talet hafva vi också bevis för, att ryska köpmän seglat ända till den södra Östersjökusten.[4] Vid hvilken tid Västeuropas länder började deltaga i den baltiska handeln på östern, kan nu ej med säkra data fixeras, men säkerligen skedde detta tidigt nog,[5] då en nu så pass obetydlig och så långt bort belägen ort som Medebach i Westfalen redan före år 1165 dref köpenskap »in Datia vel in Rutia».[6] Vid denna tid stod alltså Gotland midt inne i den mellanfolkliga samfärdseln, och orden i inledningen till Visby stadslag[7] om Gotland som samlingsplats för folk »van manigherhande tunghen» (af mångahanda tungomål) hafva ägt en bokstaflig sanning.

Det är naturligt, att dessa förhållanden äro af en alldeles särskild vikt för den gotländska konsthistorien. Den aflägsna ön i det nordliga

[1] Jacob: Der nordisch-baltische Handel der Araber im Mittelalter (Leipzig 1887), s. 49 vill göra gällande, att den arabiska handeln på Nord-Europa redan varit i full gång på omaijadernas tid, alltså på 600- och 700-talet. Efter all sannolikhet nådde den dock ej en större omfattning förrän under följande århundraden (800- och 900-talen; se Kolmodin: a. a., s. 4—5). De flesta fynden af arabiska mynt i Sverige stamma också från tiden 880—955 (Tornberg: Numi cufice regnii Numophylacii Holmiensis, Uppsala 1848, s. LIV, jfr Hildebrand: Öster- och västerl. mynt. i Sv. jord, s. 16—17); efter denna tid torde den arabiska handeln hafva i hufvudsak upphört (om orsakerna härtill se Kolmodin: a. a., s. 21—24). Man lär omvändt hafva anledning att förmoda, att de nordiska köpmännen upprätthållit direkta förbindelser med de asiatiska länderna (Kolmodin: a. a., s. 16—18; Montelius: Kulturgesch. Schwed., s. 270 samt Sv. förbind. i förhist. tid, s. 4 anser saken osäker). Som det bästa exempel på, hur långt ifrån varor på detta sätt nått vårt land, kan anföras fyndet i Hemse socken på Gotland af en *kinesisk* kopp från 600- eller 700-talet, nu i St. hist. mus. (se Martin och Arne: Kinesisk keramik i svensk jord. Dagens nyheter den 10 nov. 1910, Arne: Sveriges förbindelser med östern under vikingatiden. Fornv. 1911, s. 54—55).

[2] Tornberg: Numi cuf., s. XXVI—XLVII.

[3] Enligt Gutasagan, kap. 1 (Gotl.-lag., s. 95) skulle till och med en gotländsk koloni med bibehållet språk vara till finnandes inom det grekiska väldet (jfr dock Säve: Gutniska urkunder, Stockholm 1859, s. X—XI, Steenstrup: Normannerne, Köpenhamn 1876—1882 I, s. 196—197). Man kan i detta sammanhang påpeka den på ön Berezanj i Svarta hafvet för några år sedan funna gotländska runstenen (Pharmakowsky: Archäologische Funde im Jahre 1905. Südrussland, Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts, Berlin 1906, s. 117—118, Arne: En svensk runinskrift i Sydryssland, Fornv. 1907, s. 204).

[4] Björkander: a. a., s. 19.

[5] Se Kiesselbach, Zeitsch. d. Gesellsch. f. Schl.-Holst. Gesch. 1907, s. 149.

[6] Hansisches Urkundenbuch, utg. af Höhlbaum (Halle 1876—) I, nr 17. De västerländska mynten blandade med de arabiska äro funna i svensk jord från 800-talets midt (Hildebrand: Öster- och västerl. mynt. i Sv. jord, s. 14).

[7] Visby stadslag och sjörätt, utg. af Schlyter (Lund 1853), s. 21.

hafvet kände intet af den isolering, som det kan förefalla, att dess läge annars kunde hafva dömt den till, ett helt nät af trådar spann den samman med den europeiska kulturen i söder, väster och öster, idéer och impulser af olika slag hade möjlighet att snabbt och direkt, både härifrån och därifrån, slå ned på dess jord. För den, som vill uppspåra, hvilka själfva elementen i den gotländska konsten äro och hvar deras ursprung är att söka, är intet viktigare än att hålla ögonen öppna för dessa möjligheter. De äro, som det skall visa sig, af olika natur och olika räckvidd, men det gäller att väga dem mot hvarandra och därefter följa de spår, man på det viset trott sig upptäcka. Det är detta, som här skall försökas med en kortfattad öfverblick öfver de utländska förbindelser af olika slag, som eventuellt kunna tänkas af kulturhistorisk vikt, hvarvid jag samtidigt i möjligast summariska form skall vidröra de resultat, som forskningen hittills vunnit angående den svenska medeltidskonstens ställning till utlandets, för så vidt dessa kunna bidraga till belysandet af den gotländska träskulpturens källor.

2.

RYSSLAND.

Med den ytterligt intima kontakt, som ända till fram mot medeltidens slut de gotländska köpmännen upprätthöllo med östern — genom Finska viken, Neva, Ladoga och Volchov färdades man fram till Novgorod eller uppför Düna till Polotsk och Smolensk[1] — vore det att vänta, att öns konst i en mera betydande grad bure spår af inflytande därifrån. Som nyss nämndes, hade åtminstone redan på 1100-talet den af ryssarna själfva drifna baltiska handeln nått en stor utsträckning, och bland de främmande gästerna på ön var säkerligen det ryska elementet ett af de mest framträdande. Förekomsten af en rysk-ortodox kyrka i Visby[2] — för öfrigt märklig som, så vidt jag har mig bekant, den enda kända af sitt slag i hela det romersk-katolska västerlandet under medeltiden[3] — talar tydligt nog om

[1] En mängd jordfynd af gotländska fornsaker (från vikingatiden) hafva gjorts längs denna led, sammanställda af Hildebrand i tillägget till den svenska öfversättningen af Thomsen: Det ryska rikets grundl., s. 131—141; jfr Worsaae: Ruslands og det skandinaviske Nordens Bebyggelse og ældste Kulturforhold (Aarb. f. nord. Oldk. 1872, s. 419—421).

[2] Lindström: a. a. I, 91, Hildebrand: Wisby och dess minnesmärken (Stockholm 1893), s. 15; jfr dock Björkander: a. a., s. 19, not 5.

[3] Möjligen med undantag af S:t Nicolaus i Sigtuna, som enligt Wallin: Sigtuna stans et cadens (Uppsala 1729—1732), s. 224—225 tillhört en rysk köpmansförsamling (månne ej snarare inhemska Ryssland-farande köpmän?).

talrikheten af en där kanske till och med bosatt rysk menighet, som icke ens torde vara begränsad enbart till denna stad, då det ej synes omöjligt, att liknande kyrkor existerat äfven på ett par andra håll på ön.[1] I själfva verket hafva också ett flertal fall framdragits, som tydligt belysa kunskapen om och intresset för den rysk-byzantinska konsten därstädes.[2] Mer än ett af dess alster, äfven plastiska, hafva funnit vägen upp till Gotland,[3] och efter hvad man har all anledning att förmoda, hafva t. o. m. från Ryssland öfverflyttade mästare varit verksamma på ön. Till sådana har man nämligen, som Arne[4] utförligast påvisat, att nödvändigtvis återföra de ytterst intressanta kalkmålningarna å tornbågen i Garde kyrka från tiden omkr. år 1200 — nära öfverensstämmande med

[1] Lindström: a. a. I, s. 91, not 2. Arne: »Rysk-byzantinska målningar i en Gotlandskyrka (Fornv. 1912, s. 57) anser också ett samband ej uteslutet mellan sockennamnet Garda och Garda-rike.

[2] Redan under vikingatiden har, som på senare år uppvisats, impulser från östern, denna gång dock utgående från den muhammedanska konsten, kraftigt påverkat den inhemska yrkesskickligheten och smaken, impulser som synas fortverkat långt fram under kristen tid (se Arne: Sv. förb. med östern under vikingat., Fornv. 1911, s. 1—66, samme förf.: Om det forntida Södermanland, Bidr. till Söderm. äldre kulturh. XIV, s. 58—61, Schetelig: En orientalisk stilindflydelse paa Olav den helliges tid i Norge, K. og kult. I, s. 38—51, Martin: A history of oriental carpets before 1800, Wien 1906—1908 II, s. 139—144), Appelgren-Kivalo: Om den s. k. karolingiska stilens ursprung. Festskr. till Montelius 1913, s. 365—374) äfven om dessa här och hvar synas hafva blifvit något öfverskattade eller åtminstone möjligheten för de österländska motivens inträngande på andra, mindre direkta vägar än dem, man förmodat, alltför litet blifvit beaktad (jfr Dedekam: Orienten i den nyere kunsthistoriske forskning, K. og kult. III, s. 160).

[3] Mest bekant är fragmentet af en med grekiska inskrifter försedda korsfästelserelief af steatit i St. hist. mus. (afb. af Salin: Några krucifix och kors i Statens historiska museum, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 280; jfr Lindström: a. a. II, s. 157—158, där den emellertid felaktigt uppgifves vara af kalksten); relifen stammar från Källunge, där — som strax skall nämnas — äfven ett annat prof på byzantinsk konst existerar. Som byzantinsk — eller snarare en inhemsk efterbildning af ett byzantinskt original — torde också kunna betecknas en i Eksta socken funnen silfverplåt med en ängel i relief (afb. i redogörelsen för Statens historiska museums och K. Myntkabinettets tillväxt under år 1894, Månadsbl. 1894, fig. 22 B). Men långt mer betydande saker af samma ursprung hafva förefunnits att döma af en skildring öfver ett nu försvunnet altare i Askogs kyrka, som läses hos Wallin: An. Gothl. I, s. 589—590: »(En af altartaflorna) har warit mycket härlig med kostelig målning och wäl förgyld. Innehållandes hela S. Catharina lefwernes Historia. Mitt uppå står S. Catharina hel och hållen i full drägt, med 12 smerre afdelningar, 6 på hwardera sidan om henne, och uppå hwar afdelning står innehållet med *Grekiska eller Ryska bokstäfwer*. Detta har warit fordom et kosteligt stycke, och har fordom kommit ifrån fierran land» (äfven i afskrift hos Säve: Gotländska samlingar, MS i Universitetsbiblioteket i Uppsala IV: 1, s. 248).
Om byzantinska kors och enkolpier funna på Gotland se nedan!

[4] Rysk-byzant. måln. i en Gotlandsk. (Fornv. 1912, s. 57—64; afb. s. 58, 59, också hos Hildebrand: Den kyrkliga konsten under Sveriges medeltid, 2:a uppl., Stockholm 1907, fig. 164). Målningarnas karaktär hafva tidigare riktigt påpekats af Roosval: Die Kirchen Gotlands (Stockholm 1911) s. 100 och (efter anvisning af Arne) af Ekhoff: S:t Clemens, s. 76, not 1; jfr Rydbeck: Medeltidens målningskonst (Sv. konsth., s. 160—161, fig. 142). Hildebrand: a. a., s. 100—101 påpekar målningarnas byzantinska stil, men anser dess ursprung vara att söka i Tyskland.

ett fragment i Källunge[1] — men än mer: äfven en ytterst flitigt verksam skola af gotländska stenskulptörer, från hvilken stammar en rad figurrika fasaddekorationer och dopfuntar, använder sig af så rent byzantinska former, att dess representanter — åtminstone den ledande kraften ibland dem — måste antagas direkt utgångna ur en rysk resp. byzantinsk konstnärskrets.[2] Föga öfverraskande skulle därför, som sagdt, vara om man funne, att äfven träskulptörerna mottagit intryck från detta håll, helst som man ju vet — jag skall få tillfälle att i det följande flera gånger uppehålla mig därvid — hvilken uppslagsgifvande roll den byzantinska konsten på många håll i occidenten spelat. Det är dock att märka, att de perioder, då därstädes anslutningen till de byzantinska förebilderna varit som starkast — jag afser förhållandena i norra och västra Europa — hafva varit sådana, då, som särskildt typiskt i Sachsen vid 1100-talets slut och tiden därefter (jfr nedan kap. 5), redan en sökandets och pröfvandets period föregått, då den plastiska konsten redan genomlefvat sin barndomstid med dess naivitet och lätt tillfredsställda fordringar, medan ett allt mer förfinadt ästetiskt uppfattningssätt såg sig om efter nya mönster att följa och omdömet sedan var nog mognadt för att välja bland dem, som stodo till buds. Ty det är vidare att märka, att ett dylikt väljande, ett utsofrande, ett fritt omsättande och en självständig bearbetning af de främmande uppslagen härvidlag var en bjudande nödvändighet. Ett slafviskt kopierande var uteslutet. Den romersk-katolska kultens kraf täcktes icke af den grekisk-ortodoxas. För triumfbågarnas krucifix, altarnas bilder, korskrankens och portalernas ämneskompositioner skulle man inom den byzantinska konsten förgäfves hafva sökt modeller att utan vidare efterbilda. Att på Gotland byzantinsk figurstil och byzantinsk ikonografi så oförmedladt vunnit insteg bland relieferna på kyrkoväggarna och de stora dopkärlens sidor, kan blott förklaras af dessa reliefers dekorativt-ornamentala karaktär, tack vare hvilken de, helst i den lilla skala, i hvilken framställningarna framträdde, knappast behöfde utmana västerländsk form- och innehållsuppfattning. Annorledes med kult- och

[1] Roosval: a. a., s. 100; af dessa målningar (å bågen mellan det n. v. gudstjänstrummet och det äldre, nu som förhus använda långhuset) återstå blott en del af en bågställning samt spåren af en därunder ställd figur, det hela identiskt med anordningen i Garde.

[2] Se Roosval: Medeltida stenhuggarkonst och Gottländsk kyrklig byggnadskonst (Sv. konsth., s. 12—15, 108—109). För en del af dessa skulpturer har deras byzantinska kynne redan tidigare, om också i mera sväfvande ordalag (»possibly byzantine») framhållits af en utländing, W. L. H. Duckworth: Öland, a swedish island (Proc. of the Cambr. ant. soc. XV, s. 23). Enligt Ambrosianis (Medeltida kyrklig byggnadskonst i Sverige, Stockholm 1904, s. 9) och Roosvals (Kirch Gotl., s. 137, Sv. konsth., s. 110; jfr Enlart: L'architecture romane, Hist. de l'art I: 2, s. 535) mening är också grundplanen af S:t Lars i Visby bestämd af ryska centralanläggningar. (Spegel: Rud. Gothl., s. 71 talar till och med egendomligt nog om »S. Laurentj eller Ryska kyrkian»).

andaktsbilderna eller kyrkointeriörernas i ögonen fallande dekorationcentra, triumfkrucifixen, träskulptörernas verk, där denna uppfattning måste fordra hänsynstagande till vedertagen kyrklig praxis. Den byzantinska skulptörskolans mästare voro icke skickade för uppdrag af denna art, och de inhemska krafter, som härför skulle kunnat tillgodogöra sig lärdomarna från deras krets, saknade de förutsättningar, som voro af nöden för att göra dem fruktbärande och som nyss påpekats på tal om de sachsiska plastikernas reception af de byzantinska formidéerna: den summa af erfarenheter, hvarigenom de skulle sättas i stånd att för sina specifika behof omsätta de formella lärdomarna, den förtrogenhet med de figurala problemen, som skulle hjälpt dem att självständigt tillämpa desamma. Som jag längre fram skall påpeka är figur- och speciellt rundskulpturen ett område, som strängt taget för de nordiska konstnärerna först sent öppnas, och ännu på 1100-talet — tidpunkten för den gotländsk-byzantinska skolans verksamhet — tyckas de, så vidt nu kan dömas, alltför mödosamt upptagna med besegrandet af de första tekniska svårigheterna för att vara mäktiga den stilförvandling, som en närmare, direkt anslutning till byzantinska mönster, som sagdt, skulle draga med sig som konsekvens. Att enskilda motiv kunnat inlånas, skola vi iakttaga, men ett stilskapande på denna grundval kunde icke ske. När den svenska — åtminstone den gotländska — konsten senare, ett godt stycke in på 1200-talet, nått tillräcklig mognad, för att något dylikt, analogt med hvad försiggått i Sachsen, hade haft möjlighet att äga rum, var man redan kulturellt orienterad mot andra håll, mot occidentens från Rom kristnade länder med deras ur en gemensam religionsriktning framvuxna och däraf präglade odling. Det skall också visa sig, att det var därifrån, som de impulser utgingo, hvilka varit bestämmande för den konst, som här sysselsätter oss — ej från östern, dit vägarna i förhistorisk och tidigt kristen tid dock närmast ledde — och det är alltså åt detta håll, vi hafva att rikta blickarna vid spaningen efter denna konsts förutsättningar.

3.

NEDERLÄNDERNA.

En af de viktigaste, kanske rent af den allra viktigaste af de samfärdsleder, som förbundo vårt land med västern, var den, som öfver Hedeby (vid eller nära den n. v. staden Schleswig)[1] förde till Neder-

[1] Angående frågan om de båda orterna som identiska eller icke, se senast Kålund: En islandsk vejviser for pilgrimer fra 12. årh. (Aarb. f. nord. Oldk. 1913, s. 65).

länderna, särskildt Friesland. Har visserligen den djärfva hypotes, hvarmed Stjerna[1] framkom, om svearnas vid denna tid främsta stad som ett af frisiska köpmän anlagdt faktori icke vunnit allmän anslutning bland de forskare, som senare uttalat sig i frågan,[2] är den nära beröringen mellan detta land och vårt alldeles oomtvistlig.[3] Äfven om det ju varit de uppsvenska städerna — Birka, fyndorten för de mest upplysande arkeologiska fynden,[4] och Sigtuna, där en sammanslutning af Frieslandsfarare urkundligt är bekant[5] — som här vid lag spelat den betydelsefullaste rollen, hafva gutarna icke helt stått utanför.[6] Ej långt efter den kristna medeltidens början i norden var emellertid dessa förbindelsers egentliga tid ute, dels genom de olyckliga politiska förhållandena i Friesland,[7] dels genom den konkurrens, hvarigenom Lübeck från 1100-talets midt mer och mer kom att öfverflygla Schleswig,[8] själfva knutpunkten för den nordisk-frisiska samfärdseln.[9] Varuutbytet mellan vårt land och Nederländerna upphörde visserligen ej därmed. Frisiska köpmän hafva tillryggalagt den långa och vid denna tid vågsamma vägen rundt Jylland in i Östersjön, där de dyka upp omkring år 1200 och där äfven Gotland utgjort ett af målen för deras färder.[10] I en traktat med fursten i Smolensk 1229[11] var bl. a. staden

[1] Lund och Birka (Hist. tidskrift f. Skånel. III., s. 208—225).

[2] Se Schück: Birka (Akademisk inbjudningsskrift, Uppsala 1910, s. 1—29); jfr Tunberg: Studier rörande Skandinaviens äldsta politiska indelning (Uppsala 1911), s. 194—198, Grape: Studier över de i fornsvenskan inlånade personnamnen (företrädesvis intill 1350) I (Uppsala 1911), s. 24—25, Ekhoff: S:t Clemens, s. 170, not 1, Häpke, Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 164, not 3, 171, not 3. Jfr dock Bugge: Altschwedische Gilden (Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1913, s. 132—139), där ej oväsentliga medgifvanden gjorts till förmån för Stjernas ståndpunkt.

[3] Se t. ex. Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 24, 31—32.

[4] Se t. ex. Hildebrand. Nordens äldsta mynt (Månadsbl. 1885, s. 123—134), samme förf.: Sv. medelt. I, s. 776 778.

[5] von Friesen: Ur Sigtunas äldsta historia (Uppl. fornm.för. tidskr. VI, s. 11—19), samme förf.: Historiska runinskrifter (Fornv. 1911, s. 117), samma förf.: Uppl. runst., s. 65—67, Schück: Birka, s. 19—20.

[6] Bugge: Vesterl. indfl., s. 198, samme förf., Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1906, s. 253, Tunberg: Stud. rör. Skand. äldsta pol. indeln., s. 201, 202—203. (Redan om omkr. 500 har man på Gotland gjort fynd, som vittna om förbindelse med länderna vid Rhenmynningen, Stjerna: a. a., s. 211—212, jfr Stolpe: Vendelfyndet, Ant. tidskr., VIII: 1, s. 13.)

[7] Se Wilkens: Zur Geschichte des niederländischen Handels im Mittelalter (Hans. Geschichtsbl. 1908, s. 338—344).

[8] Se Björkander: a. a, s. 42—43, Reuter, Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdk. 1912, s. 767—768.

[9] Kiesselbach, Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schl.-Holst. Gesch. 1907, s. 141—166, Vogel, Hans. Geschichtsbl. 1907, s. 159, Jørgensen: Slesvigs gamle Stadsret (Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 2—10).

[10] Häpke, Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 172—174.

[11] Sv. trakt. I, n:r 87, Dipl. suec. II, n:r 1708, Hans. Urkundb. I, n:r 232.

Groningen representerad, den stora Utrecht-handelns intressesfär har sträckt sig äfven till Östersjökusterna[1] och den nya stormakten, det flandriska Brügge, har ej töfvat att följa medtäflaren i spåren.[2] Omvändt hafva de gutniska köpmännen ännu på 1200-talets slut (1280) haft sitt ord att säga vid ordnandet af vissa af denna stads angelägenheter,[3] och de försök, som ungefär samtidigt gjordes, att fördela handelsområdet så, att gotländingarna afstängdes från Nordsjön, friser och flamländare från Östersjön,[4] ha med säkerhet ej varit af långvarig betydelse.[5] Detta till trots har man dock all anledning att antaga, att den beröring, som existerade, ej var af den intima och kontinuerliga art, som vore förutsättningen för, att en starkare kulturell påverkan åt någotdera hållet kunnat uppstå. De flandriska Gotlandsfararna bildade i Brügge ingen särskildt organiserad grupp för sig,[6] och de personförbindelser af olika art, som i flera fall förenade Gotland med länderna omkring eller norr om Rhenmynningarna, hafva af allt att döma varit af rätt tillfälligt slag.[7] Före medeltidens slut, då ju den stora importen af flamska altarskåp började, belgiska gjutare göto ringklockor för svenska kyrkor[8] och flamska pärlstickare skola varit bosatta

[1] Grandinson: a. a. I, s. 25, Wilkens, Hans. Geschichtsbl. 1909, s. 156; jfr dock Häpke, Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 177.

[2] Påpekas må ock det privilegiebref, som Margareta af Flandern och Hennegau 1252 utställde för alla de det romerska rikets köpmän i hennes länder, hvilka besökte Gotland (Sv. trakt. I, n:r 95, Dipl. suec. II, n:r 1709, Lüb. Urkundenb. I, n:r 180, Hans. Urkundenb. I., n:r 422).

[3] Björkander: a. a., s. 24, not 1, 98—99, Grandinson: a. a. I, s. 41. I det hanseatiska kontoret i Brügge voro äfven de gotländska köpmännen representerade, där de, som framgår af de engelska tullrullorna, ägde varuupplag (se Bugge: Gotlændingernes handel paa England og Norge omkring 1300, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 168).

[4] Se härom Häpke, Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 184—192, Schäfer: Die deutsche Hanse, s. 25; jfr dock Grandinson: a. a., I, s. 48, not 1.

[5] Schäfer: a. a, s 99—100; jfr Bugge: Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1906, s. 255. Först vid 1300-talets slut lyckades också tyskarna i sina bemödanden att bortmota nederländarna från de skånska sillfiskena (Schäfer: Das Buch des lübeckischen Vogts auf Schonen, Halle 1887, s. XXXVII, Lundberg: Det stora sillfisket i Skåne under medeltiden och nyare tidens början, Ant. tidskr. XI: 2, s. 14.)

[6] Stein: Die deutsche Genossenschaft in Brügge und die Entstehung der deutschen Hansa (Hans. Geschichtsbl. 1908, s. 434—435).

[7] En Egbert Hinken från staden Lith i Brabant (1300-talet) har legat begrafven på S:t Görans kyrkogård utanför Visby (Lindström: a. a II, s. 122), den vid Maria-kyrkan begrafda Cecilia († 1372) var gift med en Albert från Lochem i Gelderland (a. a. II, s. 139) o. s. v.; se för öfrigt sammanställningen hos Lindström: a. a. II, s. 502—503.

Påståendet att nederländarna i Visby ägt sin egen kyrka (S:t Gertrud), upprepadt ännu af Enlart, Hist. de l'art. I: 2, s. 535, tillbakavisas af Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 80. Tilläggas kan, att den från Nederländerna utgångna, i Visby redan på 1270-talet uppträdande beginerordens medlemmar bära på ett par undantag när tyska namn, där sådana äro kända (Lindström: a. a. II, s. 255).

[8] Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 108, not 3, 711.

i Stockholm,[1] äro också spåren af nederländsk konst eller af denna influerad i Sverige öfver hufvud taget få och osäkra. Huruvida verkligen den nederländska tegelarkitekturen varit af den betydelse för den nordiskbaltiska, som Wrangel[2] menat, torde väl ännu få anses rätt osäkert,[3] och kunskapen därom har för öfrigt, äfven om så vore, säkerligen nått oss öfver Danmark och Tyskland[4] — endast Uppsala domkyrka utgjorde måhända ett undantag[5] — och att, som man försökt, sätta vissa af våra romanska grafstenar i förbindelse med Tournai[6] eller afleda den dekorativa utsmyckningen, bestående av utskjutande människo- eller djurhufvud, å en del svenska funtar från samma epok från de för Moseltrakterna karaktäristiska dopkärlen,[7] förefaller alltför vågadt. Troligt är däremot, att ett par grafhällar af koppar, fru Ramborgs till Vik († 1327) i Väster-Åker i

[1] Enligt Hildebrand: Medeltidsgillen i Sverige (Hist. bibl. III, s. 43). Man observere dock, att beteckningen »flemming» i norra Europa var rätt och slätt en slags yrkestitel, som pärlstickarna buro, och betecknade ej nödvändigt deras nationalitet (Hazelius: Om handtverksämbetena under medeltiden, Stockholm 1906, s. 91). Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 581, uppger också själf, att ett flertal af de i svenska urkunder nämnda pärlstickarna måste betraktas som tyskar (om flamländare nämnes här intet).

[2] Tegelarkitekturen i norra Europa och Uppsala domkyrka (Ant. tidskr. XV: 1, s. 14—19); jfr Lindgren: Byggnadskonst och dekorativ konst (Uppf. bok I, Stockholm 1898, s. 346).

[3] Curman: Klostrens byggnadskonst (Sv. konsth., s. 84, 89) framhåller den lombardiska tegelarkitekturens betydelse och den spridning, dess uppslag kunnat få genom tiggarordnarna.

[4] Jfr Wrangel, Ant. tidskr. XV: 1, s. 21.

[5] Wrangel: a. a., s. 122—123; häremot dock Kjellberg: Uppsala domkyrkas franska ursprung (Uppl. fornm. för. tidskr. IV, s. 295—297), jfr Roosval: Medeltidens kyrkliga arkitektur i Sverige (Stockholm 1912), s. 20—21. Roosval: Medeltida landskyrkor (Sv. konsth., s. 33) anser det äfven troligt, att de trähvalf, af hvilka man finner spår i flera svenska, särskildt uppländska kyrkor, inspirerats af nederländska förebilder. Själf håller jag det dock för föga antagligt, utan ser i likhet med Ambrosiani: Takstolsfotens uppkomst (Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 221), däri snarare en utveckling ur de arf från de primitiva träkyrkorna, som konstaterats i ett par svenska stenkyrkor (Knista i Närke, Garde på Gotland; se Lindblom: En stafkyrketakstol i en romansk stenkyrka, Fornv. 1910, s. 186—197, Roosval: Kirch. Gotl., s. 95—96). Påpekas må för öfrigt, att klöfverbladsformade takkonstruktioner i trä af ungefär samma slag som hos oss förekomma åtminstone redan på 1200-talet också i Frankrike (t. ex. i Montreuil, afb. af Vasseur: Trois jours à travers champs, Bull. monum. 1866, s. 255; jfr Villard de Honnecourts album, utg. af Willis, London 1859, pl. LXXXIII, den högra figuren), om också hufvudsakligen i Picardie, där de kunna vara lån från Nederländerna (jfr Enlart: Manuel d'archéologie française depuis les temps Mérovingiens jusqu'à la renaissance I, Paris 1902, s. 496—498).

[6] Enlart: Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région Picardie (Amiens och Paris 1895) I, s. 48.

[7] Saintenoy: Prolegomènes à l'étude de la filiation des formes des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVIe siècle (Bruxelles 1892), s. 133; jfr Verwilghen: rec. af Sauermann: Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein (R. de l'art chrét. 1907, s. 204) och Cloquet: rec. af Janse: Medeltidsminnen från Östergötland (sammast. 1909, s. 404). Icke heller kan jag underskrifva den af Janse: En dopfunt med framställningar ur legenden om den helige Nikolaus. (Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 58—62) uttalade förmodan, att den romanska dopfunten i Od (Västergötl.) skulle återgå på den s. k. Tournai-gruppens funtar — hvarken den för dessa karaktäristiska fyrsidiga formen af cuppan eller den ej mindre typiska kolonnfoten återfinnas här.

Uppland[1] och Didrik Brandts († 1368) från Kampen från Skanörs stadskyrka (Hist. mus., Lund)[2] verkligen äro flamska importgods,[3] så som dylika hällar, där de förekomma i nordtyska och danska kyrkor, bruka betecknas,[4] men en detaljerad undersökning däraf har ännu icke skett,[5] och äfven här — med undantag kanske för Skanör-hällen, som ju beställts för en infödd nederländares räkning — är det kanske troligast, att Lübeck spelat en förmedlande roll. På Gotland äger man i behåll ännu en grafhäll af likartadt slag, öfver prosten Johannes i Burs[6] (kanske från 1380-talet),[7] där inskriftsband m. m. af metall infällts i stenen, men den synes mig knappast, om den ej rent af är förfärdigad här hemma, äga ett aflägsnare ursprung än Nord-Tyskland. Lika litet symptomatiska för direkt flandrisk påverkan på öns konst är naturligtvis upptagandet af de flamska guldmyntens Agnus Dei-bilder som modeller för de gotländska myntens dekorering på 1300-talet[8] och den af Björkander[9] påpekade, därmed sammanhängande förvandlingen af staden Visbys heraldiska märke. Ingenting har alltså hittills gifvit vid handen eller ens styrkt möjligheten af, att Nederländerna varit af någon betydelse för det gotländska konstlifvet under

[1] Afb. hos Schlegel: Anteckningar till en beskrifning öfver Vester Åkers och Dalby socknar (Uppl. fornm. för. tidskr. I: 1, s. 94), Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 350, samme förf.: Kyrkl. konst., fig. 255.

[2] Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 523, III, fig. 354, Erslev: Danmarks Riges Historie II, fig. 343, Schäfer: Buch d. lüb. Vogts, pl. I; i samma kyrka finnes ännu en sten med graverad metallsköld (Hist. mus., Lund; Hildebrand: a. a. II, fig. 527, III, fig. 358, Schäfer: a. a., pl. II), som väl har ett likartadt ursprung.

[3] Jfr Hildebrand: a. a. II, s. 465, Schäfer: a. a., s. CXLIX. Om Kampen som särskildt gynnad intressent i det skånska sillfisket se Sprinchorn: Om Sveriges förbindelser med Nederländerna från äldsta tid till år 1614 (Hist. tidskr. 1885, s. 107—109).

[4] Se t. ex. Brehmer: Lübeck's messinge Grabplatten aus dem vierzehnten Jahrhundert (Hans. Geschichtsbl. 1883, s. 11—14), Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters (5:e uppl., Leipzig 1883—1884), II, s. 602—603, Pit: Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIVe et XVe siècles (R. de l'art chrét. 1890, s. 455—466); jfr dock Macklin: The brasses of England (2:a uppl., London 1907), s. 92, där en åsikt om dessa hällars inhemskt nordtyska, speciellt lübeckska ursprung framställes.

[5] Brehmer: a. a., s. 28, upptar Väster-Åkerhällen utan tvekan bland de flamska arbeten, han studerar, likaså (s. 35) den bekanta kenotafen öfver den helige Henrik i Nousis i Finland (jfr James: The sepulchral brass of St. Henry of Finland, Proc. of the Cambr. ant. soc. X, s. 221; afb. t. ex. sammast. pl. XIV—XVI, och hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 252—253).

[6] Hildebrand: a. a. III, fig. 356, samme förf.: Svenska grafstenar (Månadsbl. 1892, fig. 60).

[7] Stenen är daterad m . ccc . lxxx . . . med ett tomrum för de sista siffrorna, enligt Hildebrand: a. a., resp. s. 465 och 90, tydande på att den döde i sin lifstid själf låtit beställa densamma, medan Lindström: a. a. II, s. 61, af vissa orsaker anser den tillkommen så lång tid efter hans bortgång, att dess säkra datum glömts. Hildebrands mening synes dock antagligast.

[8] Se Hauberg: Gullands Myntvæsen (Aarb. f. nord. Oldk. 1891, s. 25—27).

[9] Visby stads äldsta hist., s. 136.

medeltidens första och mellersta sekel, och jag har ej heller i fråga om träskulpturen funnit något, som gifvit anledning till att tro, att det förhållit sig på annat sätt.

I långt högre grad vore kanske däremot att vänta, att engelsk konst mer eller mindre starkt influerat på den gotländska. Att England för nordisk kultur och konst i äldre tider — under vikingatiden och den kristna missions- och organisationstiden — haft en betydelse, som måste anslås nog så högt, är ett oomtvistligt faktum, äfven om i innevarande stund åsikterna delvis gå isär om dess omfattning och dess förhållande till från annat håll kommande strömningar. Jag kommer att framdeles (s. 67—80) nämna mera därom, då jag har att framställa det läge, ur hvilket den kristna konsten framgick hos oss och speciellt på Gotland; här skall jag blott gifva en kort öfversikt af, hur under den egentliga medeltiden de gotländsk-engelska handelsförbindelserna gestaltat sig. För att dessa utgjort en direkt fortsättning af dem, som under äldre tid ägt rum, saknas visserligen bevis, men det torde måhända vara det antagligaste, då före 1200-talets midt — den tid hvarifrån de första säkra dokumentariska uppgifterna föreligga[1] — de gutniska köpmännens marknad i England synes varit i ett mycket gynnsamt läge och uppmuntrats genom förmånliga företrädesrättigheter.[2] Från en ännu något senare tid, omkring och efter 1300-talets början, strömma underrättelserna om gotländska köpmän på Englandsfärd rent förvånande rikligt: gutniska skepp besökte engelska hamnar, och handelsmatadorer, som den rike och ansedde Selef Susse i Lynn,[3] slogo sig till och med ned som bofasta därstädes. Emellertid äro här ett par omständigheter af vikt att märka. Den gotländska Englandshandeln, såsom vi känna den under dess lyckligaste period, 1200-talets midt, bestod icke, som man hittills vanligen utan vidare antagit, af en förstahands varuafsättning. Som Kiesselbach[4] synbarligen till full evidens uppvisat, hafva de från östern och Gotland hämtade produkterna, vax och

ENGLAND.

[1] Bugge, Virteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1906, s. 267—268, påpekar t. o. m. en privilegieurkund, som han anser bevisa en blomstrande gutnisk Englandshandel redan under ännu äldre tid (omkr. 1200).

[2] Björkander: a. a., s. 22—23, Grandinson: a. a. I, s. 20, Bugge, Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1906, s. 268—269, samme förf., Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 150, 152—153.

[3] Se om honom Bugge, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 175—178.

[4] Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1910, s. 329—333, jfr också Schäfer: Die deutsche Hanse, s. 24—25, 41—42. Sistnämnde författare (s. 24) går t. o. m. så långt, att han menar, att med de i de engelska privilegiebrefven nämnda »mercatores de Gutland» icke kan afses egentliga gotländingar eller ens Visbyborgare, hvad dock är omöjligt att förneka, då flera ibland dem bära rent gutniska namn, om det också är möjligt, som Schlüter: Zur Geschichte der Deutschen auf Gotland (Hans. Geschichtsbl. 1909, s. 459, not 1), gör uppmärksam på, att en och annan af de öfriga kan vara af tysk nationalitet.

pälsverk, sällan, om någonsin, förts till de brittiska öarna medelst direkta frakter, utan längs en route, som öfver Lübeck och Hamburg löpte till Flandern, där engelska uppköpare infunno sig och hvarifrån de af dessa vidare transporterades. De gotländska storhandlarna måste till följd häraf betraktas blott som leverantörer, hvilka i de allra flesta fall torde hafva anförtrott sina varor åt mellanhänder,[1] och äfven om de själfva sörjt för de nödiga omlastningarna på vägen, hafva de icke stått i omedelbar kontakt med dem, för hvilka dessa varor voro bestämda.[2] Sedan tyskarnas försök att utränga dem ur konkurrensen snabbt nog — redan omkring 1250 — åtminstone delvis ledt till åsyftadt resultat,[3] får också af allt att döma gotländingarnas handel på England den utpräglade karaktären af en transitohandel mellan detta land och Norge,[4] och den sammanknytning mellan Gotland och det brittiska öriket, som på detta sätt åstadkoms, var alltså fortfarande en nästan helt och hållet andra hands. Huruvida engelsmännen själfva seglade på Gotland är icke kändt. I den omständigheten, att de nyss omtalade försök, som vid 1200-talets slut gjordes för att begränsa nederländarnes Östersjöhandel, äfven afsågo England, skulle ju en antydan kunna spåras om att så varit, men faktiskt saknas alla positiva belägg härför.[5] För Englands vidkommande måste alltså lika väl som för Nederländernas hållas för mindre antagligt, att de förbindelser, som existerat, varit af den art, att de i konstnärligt afseende kunnat vara af någon egentlig betydelse under den tid, här närmast afsetts — hög-

[1] Också äro de gotländska köpmännen i de engelska tullrullorna inordnade bland de tyska (Engel: Die Organisation der deutsch-hansischen Kaufleute in England im 14. und 15. Jahrhundert bis zum Utrechter Frieden 1474, Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 470, not 1).

[2] Hvarför det synes i hög grad osannolikt, att verkligen i Visby existerat ett formligt Englandsfarargille, en hypotes som framkastats med stöd af ett gåtfullt uttryck i Chronicon episcoporum Finlandensium (Script. rer. suec. III: 2, s. 132), där den förutvarande biskop Tomas af Åbo († 1248) säges i Visby hafva left »propter Anglicos» (se Porthan: M. Pauli Juusten Chronicon episcoporum Finlandensium, Opera selecta I, Helsingfors 1859, s. 139—140, Reuterdahl: Swenska kyrkans historia, Lund 1838—1866, II: 1, s. 186).

[3] Björkander: a. a., s. 23. Bugge, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 151, 166, menar dock, att gotländingarna hela århundradet ut bibehållit sin hegemoni på den engelska marknaden.

[4] Bugge, a. a., s. 171.

[5] Kiesselbach, Vierteljahrschr. f. Soz. u. Wirtsch. gesch. 1910, s. 332, jfr Lindström: a. a. II, s. 513. — Jag vill dock hänvisa till Chaucer's »Canterbury tales» (prologen, vers 409—410, ed. Tyrwhitt, London u. å., s. 15), presentationen af sjömannen:

> He knew wel alle the havens, as they were,
> Fro Gotland, to the Cape de finistere —

naturligtvis dock under uttryckligt häfdande af osäkerheten af, huruvida denna poetiska fras får tagas för god som bevisning för ett faktiskt förhållande.

medeltiden[1] — helst som då, som vi skola se, Gotland redan åt andra håll knutit förbindelser, hvilka för dess konst varit af afgörande vikt.

Kraftigare än handelsförbindelserna kunde däremot en faktor af annat slag tänkas hafva spelat in för öfverledandet af en engelsk stilströmning till ön: domkyrkobygget i Linköping, gotländingarnas egen stiftsstad, under 1200-talet. Den influens från engelsk konst, som där först påpekades af Wrangel[2] och sedan närmare studerats af Romdahl,[3] har visserligen helt säkert till stor del först passerat genom Trondhjem, men vissa partier af kyrkan, däraf de viktigaste af de skulpturala — de inre murarkadernas dekoration och den södra långhusportalens figurprydda tympanon,[4] alla från 1300-talets början och nära i släkt med skulpturen i katedralen i Lincoln[5] — uppvisa alltför många från Trondhjemskonsten afvikande drag, för att man ej måste förutsätta att infödt engelska mästare här medverkat. Härtill kommer, att då, som observerats redan af Gödecke,[6] både vissa kapitäl i det inre och den nyssnämnda por-

[1] Bevisligen falsk är den uppgift, hvars upphofsman torde vara Wieselgren: Sveriges sköna litteratur (Lund och Stockholm 1833—1849) II, s. 160, och som sedan upprepats af flera författare, t. ex. Bergman-Säve: Gotl. och Wisby i taflor, s. 33, att dominikanerorden kommit till Gotland från England (se Lindström: a. a. II, s. 263). Huruvida den broder Thomas, som på 1200-talets midt vistades i det visbyitiska dominikanerklostret, verkligen var engelsman, som Lindström: a. a. II, s. 295, 296, anser möjligt — på grund af namnet — förefaller mig också rätt problematiskt. Jag tillägger till slut, att om de svenska andliges studier i Oxford föreligga ytterst sparsamma underrättelser, då alla matriklar försvunnit (Lindström: a. a. II, s. 224); af de få nordbor, hvilkas namn äro kända (se Brottstycken ur en dominikaner-ordens eller predikarebrödernas statut- eller kapitel-bok ifrån XIII århundradet och gällande för »Provincia Dacia» eller de nordiska rikena, utg. af Stephens, Kirkehistoriske Samlinger I, s. 561), är ingen betecknad som gute.

[2] The Early English och Linköpings domkyrka (K. och konst 1905, s. 34—48).

[3] Studier i Linköpings domkyrkas byggnadshistoria (Stockholm 1910), s. 13—28; jfr Roosval: Medelt. kyrkl. ark., s. 23—24. Lindgrens påstående (Uppf. bok I, s. 345) att Linköpingsskulpturen skulle vara en direkt utlöpare af den vidtutgrenade cisterciensiska stenhuggarskola, som han uppkonstruerat, har intet som helst faktiskt underlag.

[4] Afb. hos Romdahl: a. a., s. 16, 17, 19, 28, 33, samme förf.: Domkyrkor och stadskyrkor (Sv. konsth., fig. 51), samme förf.: Medeltida stenskulptur i Linköpings domkyrka (Konst II, s. 8—11).

[5] Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 22, 27—28 och i Konst II, s. 10. — Jag fäster i detta sammanhang uppmärksamheten på en notis hos Spegel: Then Swenska Kyrkio Historian (Linköping 1707—1708) I, s. 205—206, enligt hvilken på 1300-talet, under biskop Nicolai tid (1351—1374) engelska munkar, men äfven köpmän och handtverkare »drogo hijt in i Rijket», hvarmed på detta ställe säkerligen afses just Linköpings stift, en notis af visst intresse — trots att den afser en tid, betydligt senare än den, då det engelska inflytandet vid domkyrkobygget uppträder — men hvars källa är obekant. (Den af Spegel citerade Bromton: Chronicon ab anno Domini 888 ... usque mortem Regis Ricardi I, utg. af Twysden, Historiæ anglicanæ scriptores X, London 1682, sp. 868, 870, innehåller blott ett omnämnande i helt annat sammanhang af de kloster — Spalding och Kerling — från hvilka munkarna i fråga skola hafva kommit.)

[6] Anteckningar om Linköpings domkyrka och hennes ställning till de stilriktningar, som uppenbarat sig i den nordiska medeltidsarkitekturen (Linköping 1872), s. 22, 26; jfr Eichhorn: Linköpings domkyrkas byggnadshistoria (Sv. fornm. för. tidskr. VII, s. 81; den

talens grundformer tydligt bära spår af gotländsk stenhuggarstil[1] och således gotländska konstnärer arbetat vid de engelskas sida,[2] ligger det nära att förmoda, att detta deras deltagande i ett stort och för tiden ovanligt verk också skulle speglas i deras hemös dekorativa kyrkoutsmyckningar, helst som just den mästare — »Neoiconicus» — som Roosval ställt som representant för de gotländska arbetarna i Linköping,[3] tillhör dem, som allra först bringa den på Gotland sedan nära 100 år försvunna figurala portalskulpturen åter till heder. Att verkligen så skett, har också uppvisats af Roosval,[4] men blott för ornamentikens vidkommande. Själfva figurstilen, såsom den företrädes af verk som de båda tympana i Bunge[5] och Källunge eller portalkapitälen i Bro,[6] uppenbarar intet, som — så vidt man kan döma af den blott i fragment bevarade viktigaste delen af den engelska figurskulpturen i Linköpingsdomen (från dess södra långhusportal)[7] — med någon säkerhet kan härledas därifrån, och i ännu mindre grad kunna vi då naturligtvis vänta att i träplastiken göra andra erfarenheter. Orsaken härtill skall framgå längre ned i min afhandling. Den är tydlig nog: det har vid denna tid — omkring 1300 — varit den gotländska trä-, icke stenskulpturen, som

där uttalade meningen, att den skulpterade taklisten vore ett verk af gotländingar, saknar dock allt fog för sig).

[1] Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 8, 22, samme förf., Sv. konsth., s. 42, samme förf.: Gottland och Linköpings domkyrka (Svenska dagbladet den 22 aug. 1913), Roosval: Kirch. Gotl., s. 186—187, samme förf.: Medelt. kyrkl. ark., s. 24 (där det gotländska arbetet i Linköping förlägges redan till omkring 1290), Wrangel: Skandinavien (i Dehio och Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892—1901, II, s. 416), samme förf., K. och konst 1905, s. 47.

[2] Detta har för öfrigt ägt rum äfven annorstädes, nämligen vid Nikolaikyrkan i Örebro, hvars engelska stildrag redan i allmän form påpekats af Kjellström: Nikolaikyrkan i Örebro (Medd. från Nerikes fornm. för. I, s. 1—33, jfr Wahlfisk: Nicolaikyrkan i Örebro, Till hembygden. En julhälsning till församlingarna i Strängnäs stift från präster i stiftet, II, Stockholm 1905, s. 58), och där, enligt Roosval: Kirch. Gotl., s. 186, Medelt. kyrkl. ark., s. 23 (jfr Romdahl, Sv. konsth., s. 47), vissa pelarkapitäl stamma från gotländska mästare. (Roosval: Kirch. Gotl., s. 189, daterar deras arbete i Örebro redan till omkr. 1285, hvad dock blir svårt att förlika med Romdahls kronologi för katedralbygget i Linköping, hvarifrån det engelska inflytandet — som af Wahlfisk: a. a., s. 58, förmodats hafva nått Örebro från Skara — både af Kjellström: a. a., s. 60, och Roosval själf: Medelt. kyrkl. ark., s. 23, anses stamma).

[3] Att dessa varit flera är väl troligt; hufvudmästaren hade väl vid sin sida underordnade krafter till hjälp.

[4] Kirch. Gotl., s. 187.

[5] Afb. af Roosval: a. a., fig. 101, samme förf.: Gottländska portaler (Nord. tidskr. 1909, s. 38).

[6] Roosval: Kirch. Gotl., fig. 104.

[7] Att kyrkan under sin byggnadstid smyckats äfven med andra figurskulpturer och då helt visst af samma mästarhänder, som tagits i anspråk för den fasta dekorationen, kan väl anses som säkert; också omtalar ett testamente af år 1301 en »novam ymaginem beate virginis in ecclesia lincopensi» (Dipl. suec. II, n:r 1338).

varit den ledande, och det har varit den förra som influerat på den senare, ej tvärtom. Redan förrän de gotländska konstnärerna anlände till Linköping, hade träskulptörerna mottagit för lång tid framåt bestämmande impulser från annat håll — Frankrike — och hunnit öfverföra desamma till sina i sten arbetande landsmän. Så helt gingo dem dessa i blodet, och så snabbt utbildades på grundvalen däraf en för de närmast föreliggande uppgifterna anpassad provinsstil, att nya intryck icke förmådde modifiera densamma, och jag ser häri förklaringen till, att den kontakt med engelsk konst, som här berörts och som man kunde hafva väntat vara betydelsefull nog, blifvit så pass resultatlös, som den visar sig vara.

4.

NORGE.

I förbigående antydde jag nyss, att äfven om man måste antaga, att den engelska stilriktning, som finnes manifesterad i Linköping, i stort sedt verkligen förorsakats af ett omedelbart samband med England själft, så visar den sig dock på vissa punkter hafva ett mindre direkt ursprung, nämligen förmedlad via Trondhjem. Denna norsk-svenska konstkontakt har icke heller stått isolerad; särskilt gynnade af den unionella gemenskapen under 1300-talet, men belagda redan från föregående århundrade hafva analoga företeelser konstaterats på ett flertal platser i Sverige så väl i fråga om arkitektur som måleri och skulptur,[1] inom det gotländsk-östgötska stiftet — utom i Linköping — på ett särskildt monumentalt sätt exemplifierade af den målade utsmyckningen af Björsäters stafkyrka (St. hist. mus.).[2] Att Norge i det kulturutbyte, som ägde rum, oftast varit den gifvande parten,[3] torde behöfva erkännas, men alla spår saknas ej på, att förhållandet åtminstone i ett par fall varit omvändt, och

[1] Se sammanställningen — som dock ej gör anspråk på att vara fullständig — i min upps.: Strängnäs stifts medeltida träskulptur (Strängn.-Stud. Stockholm 1913, I, s. 39—41; senare har öfver de där nämnda bohuslänska skulpturerna en uppsats publicerats af Bolinder: Två medeltida täljstensskulpturer från Bohuslän, särtryck ur For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1913 [ännu ej utkommen]; angående norsk och norskinfluerad träskulptur i Norrland se också af Ugglas: L'exposition d'art religieux d'Härnösand, R. de l'art chrét. 1913, s. 394, Salvén: Katalog öfver utställningen af äldre kyrklig konst i Hudiksvall 1913, Hudiksvall 1913 n:r 11—14, Lindblom: Kyrkokonstutställningen i Hudiksvall II, Svenska dagbladet den 12 juli 1913).

[2] Se Lindblom: Björsäters stafkyrka och dess målningars ställning inom vår medeltidskonst (Fornv. 1911, s. 67—101).

[3] Müller: Dyreornamentiken i Norden (Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 295) framkastar antagandet, att gotländingarna redan under vikingatiden från Norge erhållit de »nordiskt-iriska» stilmotiven till sin dekorationskonst, en hypotes, som dock efter hvad nyare forskningar ådagalagt (se nedan, s. 69—70), helt och hållet förfaller.

detta äfven före medeltidens slutperiod, då den norska konsten redan spelat ut sin roll och då t. o. m. en obetydlig provinskonstnär som Haken Gulleson kunde räkna på ett norskt klientel.[1] Nedan skall visas, att en från en norsk kyrka stammande madonnaskulptur efter allt att döma är att betrakta som importgods från Sverige; i detta sammanhang hänvisar jag däremot till en för vår undersökning beaktansvärd omständighet, nämligen förekomsten af ett par gotländska arbeten i Norge: en grafsten från Tönsbergs S:t Olavskloster, nu i Oldsagsamlingen i Kristiania (1300-talet), som enligt inskrift är inköpt på Gotland,[2] samt en kalkstensfunt i Tanum,[3] väl från 1200-talets förra del. Under båda de nämnda århundradena upprätthöllos också af allt att döma särdeles lifliga kommersiella förbindelser mellan Gotland och Norge.[4] Redan från 1191 har man en notis om gutniska skepp i Bergens hamn[5]; under 1200-talet äro visserligen förhållandena ännu rätt okända,[6] men de skriftliga urkundernas tystnad behöfva ej tydas i negativ riktning, och åtminstone från 1300-talets början föreligger rikligt med uppgifter. Också har man gjort försök att häfda ett norskt ursprung för ett par af de arbeten, som i det följande skola behandlas och hvilka jag betraktar som gotländska eller närstående gotländsk konst. På behöriga ställen skall jag i det följande återkomma härtill. Här vill jag blott anmärka den omständigheten, att den gotländska handeln på Norge så godt som uteslutande, efter hvad det synes, berörde staden Bergen,[7]

[1] Se Festin: Katalog öfver utställningen af äldre kyrkliga föremål från Jämtland och Härjedalen i Östersund 1911 (Östersund 1911), n:r 107 (efter meddelande af H. Cornell), Cornell: Katalog öfver utställningen af äldre kyrklig konst i Härnösand 1912 (Härnösand 1912), s. 17.

[2] »Hermunder keypti mik i Gotlande» (majuskler); se Rygh: Fortegnelse over de til Universitetets Samling af nordiske Oldsager i 1877 indkomne Sager ældre end Reformationen (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1877, s. 24), Schirmer: Fortegnelse over vore bevarede mindesmærker fra den kristne middelalder (Kristiania 1910) s. 71, jfr Lindström: a. a. II, s. 42, Bugge, Norsk hist. tidskr. III: 5: s. 174—175. Den Hermunder, som omtalas som köpare, identifieras af Rygh med den i Tönsberg 1350—1360 kände, i ansedd ställning lefvande Hermund Bergssön. Jag gör samtidigt uppmärksam på, att ej långt före denna tid en Olaus Tunesbergensis (från Tönsberg) var gardian i dominikanerklostret i Visby (Necrologium Gotlandiæ fratrum minorum in Wisby, Script. rer. dan. VI, s. 567, jfr Lindström: a. a. II, s. 327 not 6) och att i samma norska stad tvenne gotländska storköpmän, Olof och Botolf, äro begrafda (Nicolaysen: Norske fornlevninger, Kristiania 1862—1866, s. 188, jfr Bugge: a. a. s. 174).

[3] Berg: Brunlanes, en bygdebok (Kristiania 1911), fig. 50, 51; af Nicolaysen: a. a. s. 203 daterad till före 1250. Foten öfverensstämmer nära med den gotländska funtens i Gistad (Östergötl.; Janse: Medeltidsminnen från Östergötland, Stockholm 1906, fig. 14), cuppans bladranka t. ex. med dekoreringen af undersidan af funtcuppan i Fole.

[4] Se Bugge, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 169—180.

[5] Bugge: a. a. s. 170.

[6] Bugge: a. a. s. 170—171.

[7] Bugge: a. a., s. 170. De på Gotland handlande norska köpmännen voro också öfvervägande från denna stad (a. a., s. 174).

och ehuru det torde vara sannolikt, att denna betydande stad icke saknat plastiska konstnärer för sitt och omgifvande trakters behof, mästare till de bilder, som ännu finnas i nejdens kyrkor — något bestämdt vet man emellertid icke därom[1] — är det dock i Trondhjem och Tröndelagen, som man har att söka de artistiskt mest fullkomliga och alltså inflytelserikaste utslagen af de norska plastikernas verksamhet.[2] Med tanke på den ifriga kult, som på Gotland ägnades den helige Olof,[3] är det visserligen mer än antagligt, att gutar ofta befunno sig bland de vallfartsskaror, som längs den stora pilgrimsvägen genom de norrländska landskapen sökte sig till helgonets ryktbara helgedom i denna stad,[4] men den gotländska handeln synes i ytterst ringa utsträckning, om öfver hufvud taget alls, haft samma mål[5] och beröringen mellan Gotland och Trondhjem alltså åtminstone i hufvudsak varit begränsad till den mer eller mindre tillfälliga, som på nyss nämnda eller annat sätt kan tänkas åvägabragt.[6]

En undersökning af samma ypperliga slag som den af Bugge utförda, tack vare hvilken man känner den gotländska handeln i dess förhållande till Norge, existerar ej hvad angår de gotländsk-danska kommersiella förbindelserna, men vi kunna vara öfvertygade om, att de äfven efter den DANMARK.

[1] Fett: Overgangsformer i unggotikens kunst i Norge (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 7) anser Bergen som den antagliga tillverkningsorten för vissa af de metallplastiska arbeten, med hvilka äfven några svenska träskulpturer stå i samband, men som jag nedan skall visa (se kap. 7) efter allt att döma med orätt.

[2] Se Fett: Från unggotiken i nordanfjällska Norge (K. och konst 1906, s. 1–12), samme förf.: Søndre korportals mester (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1906, s. 258—278), samme förf.: Billedhuggerkunsten i Norge under Sverreætten (Kristiania 1908), s. 21—24, 44—62, 76—105 (med en något annorlunda gruppering af det tidigare 1200-talsmaterialet än i de äldre uppsatserna, se s. 114—115, not 13).

[3] Se Falk: Sankt Olofs minne i Sverige (Kyrkohist. årskr. 1902, s. 79—82), Daae: Norges Helgener (Kristiania 1879), s. 50—51, 81.

[4] Den af Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 78—80 framkastade hypotesen om en trondhjemsk Olof-staty som prototyp för andra nordiska synes mig svår att biträda, då jag ej kan se annat, än att dessa i allt väsentligt ansluta sig till den vanliga typen för konungsliga helgon.

[5] Åtminstone anföras inga notiser därom af Bugge: Nidaros' handel og skibsfart i middelalderen (i Festskrift udgivet i Anledning af Trondhjems 900 Aars Jubilæum 1897, Trondhjem 1897) eller i hans a. a. i Norsk hist. tidskr. III: 5. Äfven Oslo, dit det sydliga Norges förnämsta skulpturskola torde varit lokaliserad (Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 63—69), tyckes hafva stått utanför den gotländska handeln.

[6] Hvad angår de »mange eiendommelige lighedspuncter med de norske kristenretter», som enligt Taranger: Den angelsaksiske kirkes indflydelse paa den norske (Kristiania 1890—1891), s. 140 Gotlandslagen skall uppvisa och hvarmed väl afses de öfverensstämmelser i tiondesystemet och rörande en viss lagformel, som Maurer: Ueber den Hauptzehnt einiger nordgermanischer Rechte (Abhandl. d. philos.-phil. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. XIII: 2, s. 296) samt Die Eingangsformel der altnordischen Gesetzbücher (Sitzungsb. d. philos.-phil. u. hist. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. 1886 s. 356—358) trott sig kunna påpeka, eller de språkliga likheter mellan nämnda lag och norskan, som Schlyter:

tid, då Hedeby-Schleswig upphört att spela sin framträdande roll, och före den, då ön blir en dansk provins (1361), ej stodo andra i någon mån efter. De uppblomstrande danska sjöstäderna lockade väl äfven de gotländska köpmännen talrikt till sina hamnar, och vägarna västerut ledde ju förbi de danska kusterna.[1] Från Danmark var det äfven, som efter allt att döma franciskanerorden kom till Visby,[2] och den uppehöll sedan — liksom de gotländska dominikanerna[3] — personförbindelser af olika slag med de danska klostren. Också har det af Roosval[4] påvisats, att gotländsk stenhuggarkonst under 1100-talets senare hälft från detta håll erhöll nog så betydelsefulla impulser, det vill då närmast säga från Skåne, dit ryktet om det stora katedralbygget i Lund lockade de gutska mästarna och hvarifrån den i Lund företrädda lombardiska dekorationsstilen[5] på ön erhöll en afläggare,[6] ståtligast repre-

inledn. till Gotlandslagen, s. VI—VII, menar föreligga, må tilläggas, att intet af dessa påståenden kan anses bevisadt. Mot Schlyter har Säve: Gutniska urkunder (Stockholm 1859), s. XXXVII, not 1, tagit till orda, medan Maurers åsikter om det nordiska tiondesystemets ursprung från annat håll underkastats stark kritik (se nedan, s. 71, not 2); åtminstone är det tvifvelsutan förhastadt att, som skett (Schlyter: a. a., s. VII, Taranger: a. a., s. 140, Bugge: Norges historie, I: 2 Tidsrummet c:a 800—1030, Kristiania 1910, s. 400), förklara de förmodade öfverensstämmelserna genom någon slags civilisatorisk verksamhet från kung Olof Haraldssons sida under dennes besök på Gotland vid 1000-talets början (jfr nedan, s. 66; Maurer, Abhandl. d. philos.-phil. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. XIII: 2, s. 297, återför också öfverensstämmelserna mellan de gotländska och norska tiondebestämmelserna på legaten Nikolaus' af Albano kyrkliga organisationssträfvanden vid 1100-talets midt, och hvad angår den påpekade lagformen, inskärper han [Sitzungsb. d. philos.-phil. u. hist. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. 1886, s. 358], uttryckligt sin uttalade förmodans hypotetiska karaktär). Frågan väntar i sin helhet på sin lösning, hvarvid ett större aktgifvande på eventuella gemensamma källor för de företeelser, som berörts, i högre grad, än hittills ägt rum, torde vara af nöden.

[1] Om gotländingarnas deltagande i de skånska sillfiskena se Bugge, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 167.

[2] Lindström: a. a. II, s. 301.

[3] Se t. ex. Brottst. ur en dom. ordens el. pred.-bröd. stat.-el. kop.-bok (Kirkehist. Saml. I, s. 556, 560).

[4] Kirch. Gotl., s. 103, 104—105, samme förf., Sv. konsth., s. 15, 108.

[5] Se Wrangel: Lunds domkyrkas äldsta ornamentik (Aarb. f. nord. Oldk. 1910, s. 101—168), Roosval: Lunds domkyrka byggd af italienare (Ord och bild 1910, s. 413—423).

[6] Roosval: Kirch. Gotl., s. 108 (jfr samme förf.: Medelt. kyrkl. ark. och i Ord och bild 1910, s. 422—423) uttalar sig visserligen för möjligheten af att det lombardiska inflytandet på Gotland kunde nått fram dit på direktare vägar, en hypotes som han senare upprepat (Sv. konsth., s. 108), dock med det uttryckliga tillägget, att »från Skåne har åtminstone delvis den ifrågavarande gottländska stilen inspirerats». För egen del håller jag det emellertid för det antagligaste, att det verkligen är Lund, som varit den uteslutande förmedlaren, helst som t. o. m. åsikterna om den lombardiska konstens direkta inflytande på den lundensiska icke stå oanfäktade (se redogörelsen för den konsthistoriska kongressen i Rom 1912, R. de l'art chrét. 1912, s. 455) och då den talrika förekomsten af gotländska funtar i Skåne tyckes tala om en intim konstnärlig kontakt de båda länderna emellan (se nedan kap. 5). Hellre såge jag i annat fall i den lombardiska stilriktningen på Gotland en inverkan från Sachsen, där tidigast Wackenroder: Das heilige Grab in der Stiftskirche zu Genrode (Halle 1907) s. 40—49 och senare Goldschmidt: Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert (Monatsh. f. Kunstw. 1910. s. 299—314) konstaterat en ungefär jämnårig parallellföreteelse och hvarmed ön, som längre ned skall påpekas, faktiskt stod i nära kulturell beröring.

senterad af Hablingbo kyrkas nordportal med dess figursmyckade tympanon.[1] Dessvärre är Danmark-Skånes medeltida konsthistoria ett ännu i mycket oskrifvet kapitel och dess allmänna stilriktningar och eventuella skolbildningar inom skulpturen äro icke studerade på samma sätt, som på de senare åren skett i t. ex. Norge och Finland. Då vi i det följande mer än en gång inom dansk konst skola påträffa företeelser, som äga mer eller mindre påtagliga motsvarigheter på Gotland, sitta vi dess värre ännu icke inne med möjligheter att med säkerhet bestämma deras inbördes förhållande och afgöra, huruvida de båda återgå på gemensamma källor eller om deras samband är ett ännu närmare. Att Danmark med sitt geografiska läge och sina historiska förbindelser särskildt under den äldre medeltiden kan hafva varit en ej oviktig genomgångsport till det öfriga norden både för engelska och tyska stilströmningar, är emellertid en möjlighet att räkna med, äfven om man, som sagdt, för ögonblicket måste öfverlåta åt framtida forskningar utredningen af detta säkerligen allt annat än lättlösta problem.

5.

TYSKLAND OCH FRANKRIKE.

Vid den öfverblick, som i det föregående gifvits, har ännu icke berörts de två land, som före alla andra måste tagas i betraktande vid ett försök till orientering inom den nordiska medeltidskonsten: Tyskland och Frank-

[1] Afb. af Roosval: Kirch. Gotl., fig. 44, samme förf.: Relikkistan från Härads kyrka och dopfuntmästaren Majestatis' verkstad (Strängn.-Stud. II, fig. 4). En nu blott i fragment bevarad portal i Etelhem har synbarligen tillhört samma typ (Roosval: Kirch. Gotl., s. 212). Roosval har äfven i andra fall (grafsten från Ekeby m. fl. monument) menat sig spåra samma skånsk-lombardiska inflytande, hvarvid jag för egen del dock vågar hysa en afvikande mening (se nedan, s. 79). Däremot förefaller mig sannolikt, att den i Barlingbo befintliga funten (afb. af Hildebrand: Svenska kyrkors funtar, Månadsbl. 1895, fig. 95, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 416, Ekhoff: Bidrag till Gotlandskyrkornas kronologi, Fornv. 1913, s. 108) hvars stora, på cuppans utsida placerade figurer påminna om dekorationen på den skånska Trydefunten (afb af Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 401, samme förf.: Kyrkl. konst., fig. 230) kan hafva haft detta eller ett liknande arbete till närmaste förebild. Uteslutet torde för öfrigt ej vara, att den gotländska stenskulpturen under denna period i någon mån mottagit impulser äfven från andra danska provinser än Skåne. Så synes mig åtminstone värdt en undersökning, huruvida ej vissa delar af Väte kyrkas yttre dekoration, särskildt den n. v. nordportalen, samt de snarliknande fragmenten i Hogräns yttermur ägde något samband med t. ex. en portal i Vejlby nära Randers (afb. af Uldall: De jydske Granitkirkers Alder, Aarsb. f. nord. Oldk. 1896, s. 277, Køhke: De danske Kirkebygninger, 2:a uppl. Köpenhamn 1898, fig. 105); anmärkas må också att Fardhems och Hafdhems kyrkor äga lisenförsedda absider mer eller mindre påminnande om t. ex. vissa i Ribetrakten belägna kyrkors (Farup, Vilslev, Jerved, Helms: Danske Tufstens-Kirker, Köpenhamn 1894, II, pl. 10, 13, 25) och Skåne (Vä, afb. af Kornerup: Gamle danske Landsbykirker med Tvillingtaarne, Aarb. f. nord. Oldk. 1869, s. 25, Ambrosiani: Medelt. kyrkl. byggnadsk., fig. 31, Roosval, Sv. konsth., fig. 28).

rike. De äro ju vid sidan af England — hvars insulära afskildhet ju visserligen ej hindrat det att mer än en gång kraftigt påverka de kontinentala förhållandena, men kom att gifva dess civilisation en säregen och i viss mån isolerad karaktär — den cisalpinska världens två stora härdar för så väl materiell som andlig odling, brännpunkterna från hvilka utstrålningen skedde och där de stora händelsernas kraftcentra voro förlagda. I en fredlig ockupation och med de öfverlägsnes rätt hafva de satt sitt märke på mindre väl organiserade och stadgade kulturer, ofta på olika sätt och på olika områden, men också ofta sida vid sida. Hvad detta betydt för de nordiska länderna, är ett ämne af invecklad beskaffenhet och vidsträckt omfång. I den summariska form, hvari i det föregående olika länders odling konfronterats med den svenska med hänsyn särskildt till den gotländska konsthistorien, låter det sig icke utföra, och en fullständigare torde vara en öfverloppsgärning. Jag föredrar att på de enskilda punkter, där omständigheterna det påkalla, fästa uppmärksamheten vid de fakta, som där kunna vara af vikt att påminna sig, att alltså under den fortlöpande historiska framställningen gifva mer eller mindre fristående utblickar öfver de kulturförhållanden, hvilkas samband med de konstnärliga företeelserna vore ägnade att motivera min uppfattning i det ena eller andra afseendet. Här skola blott några inledande anmärkningar förutskickas.

Vid bedömandet af den svenska medeltida konstens — möjligen med undantag af arkitekturens — utländska källor är man ju i allmänhet benägen att taga ett nog så ensidigt ögonmärke på de tyska och speciellt på de i trängre bemärkelse nordtyska. Det är ej fråga om, att detta mycket ofta, kanske oftast, har skäl för sig, och har det tvifvelsutan ju längre framåt medeltiden lider, då ju sammanknytandet mellan vårt land och Östersjöhansan, särskildt som den är representerad af Lübeck, blir allt fastare och fastare. Jag har emellertid redan i förordet till detta arbete uttalat mig om nödvändigheten af och berättigandet i att ej för snäft begränsa möjligheterna här vid lag och att erkänna eventualiteten af långt rörligare förhållanden, än man kanske a priori är benägen att föreställa sig. Det gäller framför allt vårt förhållande till Frankrike.

FRANKRIKE. Från gotikens födelsestund och första barndomsår — för skulpturen kan tidpunkten därför sättas till 1200-talets början — och fram till den, då omkring 200 år därefter de härför bäst rustade bland norra Europas länder — Flandern, Tyskland — finna sina egna banor att gå, är det ju Frankrike, som är konstens stora moderland, det, där de fruktbaraste uppslagen förbereddes och hvarifrån de sedan på direkta eller indirekta vägar gått ut på sin mission att befrukta än och än genom sin tyranniska själf-

godhet förkväfva. Som fem sekel därefter under rokokon svämmade nu den galliska smaken öfver världen, framträngande steg för steg, modifierande sig där ett tillräckligt starkt motstånd erbjöds, men till slut oöfvervinnelig. Den gotiska invasionen — inom alla konstens grenar — i dess kamp mot äldre riktningar, dess eröfrande af etapp efter etapp, tills segern är helt eller halft vunnen, är hufvudinnehållet i det 13:e och 14:e seklets konsthistoria i alla västerlandets riken, ej bara på denna sida Alperna och Pyreneerna. För oss äro förhållandena hos vår närmaste kontinentala granne, Tyskland, af särskild vikt. 1200-talet hade ej lagt de första decennierna till rygga, förrän den franska gotiseringen är i full gång, på många punkter visserligen ännu halft omärklig och länge balanserad af lifskraftiga nationella tendenser, men ju längre tiden lider allt mer odemaskerad och allt segerrikare i sina fordringar på ovillkorlig underkastelse under sin kosmopolitiska och individualitetsfientliga schematism. De sista årtiondenas forskning har visat — för att nu blott hålla oss till skulpturen — hur t. o. m. verk af till synes starkaste egenart som kalvariegruppen i Wechselburg, Adams-portalen i Bamberg eller stiftarfigurerna i Naumburg-domens västkor hafva på mångfaldigt sätt upptagit och uppbyggts af franska element, och före år 1300 är — i stort sedt — gärdet redan uppgifvet för en mer än hundraårig självuppgifvelse.

Senare än i Tyskland, men dock före 1200-talets utgång hade den franska gotiken — jag talar hela tiden om skulpturen — hunnit öfver till oss. Dess mest representative företrädare är ju Étienne de Bonneuil, den förträfflige stenhuggaren vid Uppsala domkyrka (efter 1287), men redan tidigare torde den, om också trefvande och sporadiskt, hafva förberedt sin ankomst.[1] Frågan inställer sig, huruvida man hos oss redan vid denna tid eller åtminstone senare har rätt att tänka på ett direkt från Frankrike öfverfördt inflytande eller ej, naturligtvis på de punkter, där arbetenas egen kvalitet gör saken öfver hufvud taget möjlig och man ej blott har att göra med enkla provinskonstnärers sammanplockande af lösa stildrag. Fallet Étienne de Bonneuil måste visserligen i sig självt betraktas som ett specialfall — det gällde ju utsmyckandet af landets främsta biskopskyrka och har kanske haft helt tillfälliga orsaker[2] — men det visar likväl, att man hos oss som annorstädes haft ögonen öppna för den franska konstens företräden. Kulturtrådar af mångahanda art knöto oss ju också samman med Frankrike. Därifrån var redan före 1100-talets midt den

[1] Se min anf. upps. i Strängn.-Stud. I, s. 50 -51 och det af mig skrifna kapitlet: Den medeltida träskulpturen i Sv. konsth., s. 131—132.

[2] Se min upps.: Bidrag till kännedomen om den franska stenhuggarkolonin vid Uppsala domkyrka (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 283, not 2).

inflytelserika och fast organiserade cistercienserorden utgången, pilgrimsskarorna på väg till Rocamadour eller Compostella drogo dit eller därigenom,[1] och unga svenska andlige samlades i stor mängd vid de franska »studia», främst universitetet i Paris,[2] där ej mindre än tre stift (Uppsala, Linköping och Skara) voro representerade af ej mindre än tre särskilda »collegia» — inom natio anglicana, dit nordborna hörde, hade annars tyskar, danskar och skottar blott ett dylikt hvardera — och där bland skandinaverna de svenska studerande till antalet voro de absolut dominerande.[3] Prästerskapet, både det sekulära och klosterliga, det stånd som kyrkornas utsmyckning intimast angick, stod ju som uppdragsgifvare konstnärerna särskildt nära; det tillfälle de unge klerkerna hade att lära känna tidens nyheter på en plats som Paris, där så många af tidens mest betydande krafter voro centraliserade och så många af de yppersta frambringelserna sågo dagen, måste hafva gifvit dem mäktiga intryck, vidgat deras omdöme och höjt deras artistiska kraf samt, sedan de som mogna män på ledareplatser inom hemlandet hade att sörja för skönheten af sina gudstjänstrum, lockat dem att om möjligt på ett eller annat sätt göra dessa delaktiga af den främmande härligheten. Dokumentariska belägg härför saknas, men de allmänna kulturella förhållandena böra icke hafva hindrat, att så kunnat vara fallet. I den följande framställningen skall också visa sig, att impulser från Frankrike efter allt att döma nått vårt land i större omfattning och mera omedelbart, än man, som sagdt, kunde vara böjd att förmoda. Jag skall därvid hafva mera att anföra om de yttre omständigheter, mot hvilka detta bör ses, omständigheter sammanhängande med dem, som jag här i mera allmänna ordalag trott mig på förhand böra påpeka.[4]

[1] Se Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 806.

[2] Se framför allt Schück: Svenska Pariserstudier under medeltiden (Kyrkohist. årsskr. 1900, s. 9–78, 1902, s. 118–177), jfr Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. II: 2, s. 576–578, Annerstedt: Uppsala universitets historia (Uppsala 1877—) I, s. 5—10, Wrangel: Ett blad ur historien om Sveriges litterära förbindelser med Frankrike (Samlaren 1898, s. 57—62).

[3] År 1329 besöktes Paris-universitetet af 34 svenskar — en siffra som dock torde ytterligare kunna ökas med mer än ett tiotal — 9 danskar, ingen norrman (Schück, Kyrkohist. årsskr. 1900, s. 56).

[4] Att närmare undersöka de möjligheter, som Gotland haft att träda i beröring med andra än här nämnda land, torde vara öfverflödigt. Hafva också i gotländsk jord funnits mynt från vidt skilda håll, ja äfven enskilda konsthandtverksföremål, som förmodats förfärdigade t. ex. i Prag (Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 695, jfr samme förf.: Bidrag till vår medeltids kännedom från åren 1880 och 1881, Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 79) eller Spanien (Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 695—697, jfr samme förf., Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 80—81), har man naturligtvis ej rätt att däraf draga några slutsatser; mellanhänder hafva väl här i de allra flesta fall varit öfverbringarna (jfr Björkander: a. a., s. 21; den af Hildebrand som spansk-morisk ansedda skålen har för öfrigt Martin: Hist. of orient. carpets II, s. 24, uppvisat vara ett persiskt-kinesiskt arbete, troligen inkommet öfver Ryssland). —

6.

Klarast och påtagligast framträda emellertid bland de svenska utlandsförbindelserna de, som sammanknöto oss med Tyskland. Sveriges medeltidshistoria är ju till sin kanske största del en gren af den stora Östersjöhansans, som — i den politiska makttäflingen och det fredliga kulturutbytet — mer än något annat gifvit den sin prägel. Icke minst gäller detta Gotland. TYSKLAND.

Den inflytelserikaste faktorn att härvidlag räkna med är utvecklingen af det lübeckska stadssamfundet till den ledarställning, det med tiden skulle komma att intaga. Det är ej bara Gotlands politiska historia, som därmed är förknippad, men också dess konsthistoria.[1] LÜBECK.

Målet — den baltiska handelns behärskande — nåddes icke utan kamp. Grundlagd på sin nuvarande plats år 1143 af grefve Adolf II af Holstein-Schauenburg kom staden fjorton år därefter under den mäktige sachserhertigen Henrik Lejonets välde. Dess uppblomstring skedde snabbt. Schleswig-Hedeby, som genom den danske kung Sven Grates plundring (1156 eller 1157) lidit svårt afbräck, förlorade, äfven om det ännu länge nog förmådde häfda sin rangplats,[2] den privilegierade ställning, det hittills ägt inom den väst-östliga samfärdseln, till förmån för Lübeck. Hertig Henrik, hvars planer på sitt väldes utsträckning öfver den södra Östersjö-

Äfven förbindelserna med Italien, som ju tack vare de kyrkliga förhållandena bildade ett slags centrum i det internationella lifvet, hafva väl aldrig blifvit mer än tillfälliga, helst som de svenska ärkebiskoparna ej förrän från och med Nils Allesson år 1295 mottogo sina pallier ur påfvens egen hand utan genom lundabiskoparnas förmedling (se Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. II: 2, s. 387—388, Wordsworth: Den svenska kyrkan, öfvers. af Silén, Stockholm 1912, s. 122—123). Bevis för att den lombardiserande stilriktningen på 1100-talet berott på direkta uppslag, hafva, som jag nyss framhållit (s. 22, not 6), ännu icke förebragts. Däremot håller jag dock för antagligt, att den stora gotiska Barbara-statyn från Visby domkyrka (Gotl. forns.) verkligen äger italiensk (milanesisk?) proviniens — härför talar redan dess material, en finkornig marmorart — en sak hvarpå jag emellertid ej här kan ingå, men bilden står också i alla afseenden fullständigt isolerad. (Hur man skall tyda den mystiska, ofta omskrifna skölden med namnet Jacob Charra på en pelare i S:t Nicolai i Visby — se därom t. ex. Lindström: a. a. II, s. 44, 155, Lindfors: Om stenhuggarmärken och deras förekomst å gamla svenska kyrkor, Kyrkohist. årsskr. 1903, s. 99 — må lämnas därhän; namnet har ju italiensk klang, men är ännu icke språkligt granskadt; att, som Lindfors gör — jfr Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 28 — anse det som byggmästarens är af många skäl omöjligt).

[1] För det följande se Hoffman: Geschichte der freien und Hansestadt Lübeck (Lübeck 1889—1892) I, s. 15—56, Hasse: Die Anfänge Lübecks (Lübeck 1893), Holm: Lübeck, die Freie und Hansestadt (Bielefeld och Leipzig 1900), s. 12—26, Grautoff: Lübeck (Leipzig 1908), s. 1—16, Schäfer: Die Hansestädte und König Waldemar (Jena 1879), s. 1—91, Bächtold: Nordd. Hand., s. 273—277, Björkander: Visby st. äldsta hist., s. 42—45, 91—95, Grandinson: Stud. i hans.-svensk hist. I, s. 56—58, 81—82.

[2] Se Jørgensen, Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 8—10.

kusten voro nära afhängiga af dess framåtskridande, gynnade staden på alla sätt, och den tyske kejsaren, under hvilkens domvärjo den efter Henriks fall 1181 öfvergick, fortsatte i hans fotspår. Genom ett flertal traktater knötos till dess egna andra nationers intressen — främst de skandinaviska folkens, däribland gotländingarnes, samt flamländarnes — och förvärfvades därigenom allsköns privilegier i deras länder. Ett afbräck i denna snabba utveckling kom emellertid med stadens införlifvande med det danska väldet (1201). Visserligen förmådde Lübeck äfven nu att allt fastare och fastare organisera sina kommersiella förbindelser, men utöfvandet af vissa betydelsefulla rättigheter förhindrades, och först efter den politiska oafhängighetens återställande (1226), definitivt beseglad af kung Valdemars nederlag vid Bornhövde (1227) och det för lübeckarna segerrika sjöslaget vid Warnows mynning (1234), kunde staden, nu som fri riksstad, ohämmadt utnyttja sina möjligheter och på allvar arbeta för sin länge förberedda uppgift: vinnandet af den absoluta hegemonin inom det baltiska området och det därmed sammanhängande undanskjutandet af Gotland. I England lyckas detta tidigast (se ofvan s. 16), och före 1200-talets slut har ledningen äfven inom Novgorod-handeln från gotländingarna gått öfver till lübeckarna.[1]

För Gotland voro naturligtvis dessa händelser och allt, som därmed stod i samband, af genomgripande betydelse. I kulturellt hänseende inneburo de ej blott en kontinuerligt föregående nedpressning af de ekonomiska resurser, hvilka i så hög grad betingat den andliga odlingens gynnsamma läge, men ytterligare något annat. I och med uppkomsten af det nya lifskraftiga, om sin maktställning måna väldet på den södra Östersjökusten — understödt af öfriga nu uppblomstrande stadssamfund i dess grannskap — hade en mur byggts upp mellan den skandinaviska norden och de söder därom belägna länderna, hvilka inom området för de tidigare gemensamma handelsintressena från och med nu träda i bakgrunden,[2] en mur, som, om den naturligtvis ej alldeles kunde förhindra en kommunikation dem emellan, dock försvårade den och störde dess intimitet. Samfärdseln gick ej längre lika lätt och direkt i olika direktioner, dess trådar tvungos att löpa ihop i en bestämd punkt, där de trasslades samman och där idéernas öfverföring monopoliserades på samma sätt som den kommersiella varuafsättningen. Ej blott de merkantila, men

[1] Se särskildt framställningen hos Björkander: a. a., s. 92—95. I tvenne skrifvelser som troligen stamma från ungefär samma tid (1294—1295, Hans. Urkundenb. I n:r 1154, 1155, Sv. trakt. I, s. 308; jfr Grandinson: a. a. I, s. 49 not 1) nämna också de nederländska städerna Zwolle och Kampen Lübeck med hederstiteln »capud et principium omnium nostrum».

[2] Jfr Björkander: a. a. s. 77.

också de andliga produkterna skulle från denna tid i allt större utsträckning komma att bära Lübecks hallstämpel.

Det är också från denna tid — 1200-talets midt och senare del — som i högre grad betingelserna gåfvos för en lifskraftig, på tradition och handtverksskicklighet grundad och i jämn stegring sig utvecklande lübecksk lokalkonst, betingelser som grundläggningsseklet och den därefter närmast följande oroliga tiden icke voro i stånd att erbjuda.[1] Den omfattande byggnadsverksamhet tar sin början, som låtit det ena stora monumentet stå upp efter det andra eller som helt förvandlat äldre, blygsammare anläggningar, de första spåren af en inhemsk figurkonst uppenbara sig, ja ett urkundligt vittnesbörd föreligger t. o. m. om, att staden redan på 1270-talet (1276) uppträdt i den roll, som sedan skulle komma att gifva den en så säregen plats: som konstexportör till utlandet.[2] Från det ögonblick, de nordiska ländernas kultur allt exklusivare blef bestämd af den nordtyska, fanns i Lübeck marken beredd för ett kraftigt ingripande äfven på det konstnärliga området, och ju längre tiden led, ju närmare kontakten slöts mellan Lübeck och de svenska städerna, ej minst Visby, och ju kraftigare den lübeckska konsten växte sig, dess mer naturliga blefvo förutsättningarna för det svenska konstlifvets inriktande efter riktlinjerna för det lübeckska.

MELLERSTA OCH VÄSTRA TYSKLAND.

Lübecks framträdande som stormakt inom Östersjö-området är den ena faktor af betydelse för vårt ämne, jag här velat fästa uppmärksamhet på Den andra, af vikt särskildt för tiden dess förinnan, är framträngandet af den mellan- och västtyska kulturen och dess utbredande i Östersjö-området.

Det är helt naturligt de stora färdlederna, som tjänat som de kanaler, genom hvilka detta framträngande skett, och de drifvande orsakerna hafva ytterst varit de intressen, som i det tyska inlandet på ett flertal håll yppade sig för delaktigheten i det vinstgifvande varuförvärfvet i norr och öster. Vid hvilken tidpunkt de tyska köpmännen först uppenbarade sig på de dit ledande routerna, undandrar sig ett fullt säkert bestämmande. Att det varit tidigt nog — om också knappast förr än vid 1100-talets början, då den tyska Östersjö-handeln i de kolonisamhällen, som först vid denna tid i större antal uppkommo inom det slaviska området,

[1] Jfr (om det lübeckska handtverket i allmänhet) Höhler: Die Anfänge des Handwerks in Lübeck (Arch. f. Kulturgesch. 1903, s. 129). Wehrmann: Die älteren lübeckischen Zunftrollen (Lübeck 1864) inledningen, s. 4—5 gör visserligen gällande, att redan långt tidigare ett lifligt handtverksarbete här måste hafva blomstrat, men faktiskt är det, som han själf framhåller (s. 5), först från 1200 talets midt, som man har dokumenterade spår däraf.

[2] Se Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530 (Lübeck 1889), s. 4, 29.

vann en fast operationsbasis[1] — framgår, som jag förut påpekat (sid. 6) af det faktum, att en så pass obetydlig ort som Medebach i Westfalen redan före år 1165 deltog i den ryska handeln. Ännu tidigare (1120) var också Soest engagerad däri.[2] I den förut nämnda traktaten med fursten i Smolensk år 1229[3] voro, oberäknadt Visby, representerade följande städer: Lübeck, Soest, Münster, Groningen (i Nederländerna), Dortmund, Bremen och Riga, och i de urkunder från 1290-talets midt, som beröra de tyska städernas aktion mot Visbys maktställning i Novgorod, uppräknas vid sidan af en del af de nordtyska samhällen, som under loppet af 1200-talets andra hälft började spela en allt mer framträdande roll — Rostock, Stralsund, Wismar, Danzig m. fl. — bl. a. platser som Köln, Paderborn, Minden, Herford, Magdeburg, Halle, Braunschweig, Goslar, Hildesheim och Hannover.[4]

Hvad som i dessa och andra dokument från detta århundrade faller i ögonen, är, som Björkander[5] och Hildebrand[6] framhålla, det starka framträdandet, ja öfvervikten af just det västtyska (och mellantyska) elementet, stadsborna inom det gamla hertigdömet Sachsen; »sachsare» är också den benämning, under hvilken man merendels ser dem sammanfattade i urkunderna från denna tid, ett namn, som vunnit ett sådant burskap, att ännu bland finnar och ester våra dagars tyskar därmed lära bruka betecknas.[7] Speciellt dominera de westfaliska samhällena, men man lägger märke till, att äfven de i egentlig mening sach-

[1] Se Höhlbaum: Die Gründung der deutschen Kolonie an die Düna (Hans. Geschichtsbl. 1872, s. 46), Björkander: a. a., s. 24 not 1, 39 (hvaremot framställningen hos Lindström: a. a. II, s. 401 synes grundad på ett misstag rörande datum för den ofvannämnda Medebach-urkunden). Schäfers ställning till denna fråga är en egendomligt vacklande. Medan han i Hansest. und K. Wald., s. 39 uttalar sig för de tyska Östersjö-färdernas tidiga begynnelse, säger han i Die deutsche Hanse, s. 9: »An der baltischen Küste ward bis ins zwölfte Jahrhundert hinein kein fesshafter Deutscher gesehen. Von deutscher Schiffarth konnte bis dahin auf diesem Meere keine Rede sein» — för att dock, stödd på förekomsten af tyska mynt i gotländsk jord från 900- och 1000-talen, i Zeitschr. d. hist. Ver. f. Nieders. 1909, s. 7, hålla före, att »nicht nur die Anwesenheit, sondern auch die Überlegenheit deutscher Kaufleute im dortigen Verkehr» vore redan för denna tid bevisad (om myntfyndens ringa beviskraft jfr dock Hildebrand: Är Gotlands medeltidskonst inhemsk eller ej?, Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 167). Äfven Bächtold: Nordd. Hand., s. 290—291 menar, att tyskarnas baltiska handel tagit sin början före det 11:e århundradets inbrott, utan att dock vilja gå så långt som Schäfer i sistnämnda uppsats.

[2] Lindström: a. a. I, s. 80, jfr Ilgen: Zur Orts- und Wirtschaftsgeschichte Soests im Mittelalter (Hans. Geschichtsbl. 1899, s. 137—138), Bächtold: a. a, s. 269.

[3] Sv. trakt. I n:r 77, Hans. Urkundenb. I n:r 232.

[4] Die Recesse und andere Akten der Hansetage von 1256—1430 utg. af Koppmann (Leipzig 1870—1897) I n:r 68—69.

[5] Visby st. äldsta hist., s. 77.

[6] Sv. medelt. I, s. 637, jfr Bächtold: a. a., s. 279—280, Schäfer, Zeitschr. d. hist. Ver. f. Nieders. 1909, s. 9—10.

[7] Reuter: Handelsw. im Ostseeg., s. 16.

siska i ej ringa utsträckning uppträda vid dessas sida: Magdeburg, Braunschweig, Goslar, Hildesheim o. s. v.[1] Det är af intresse att hålla i minnet, då, som bekant, det är där, som åtminstone allt från 1200-talets början Tysklands under detta sekel mest blomstrande konstverksamhet och alldeles särskildt dess förnämsta skulpturskolor varit lokaliserade. Den oafbrutna, sekellånga korrespondens, som tack vare den kommersiella samfärdseln kommit till stånd mellan vårt land och ett af Europas vid denna tid lifskraftigaste och glansfullaste konstcentra, har man rätt att förmoda hafva varit af en väsentlig betydelse. Här gifves ett verkligt uppslag att pröfva, som synes lofva utbyte. Hvilket resultat en sådan pröfning kan gifva, är längre ned att framställa. Här har jag dessförinnan att fästa uppmärksamheten på ytterligare en omständighet, som har naturligt samband med de historiska förhållanden, jag nyss uppehållit mig vid, och hvars vikt för den gotländska konsthistorien icke är mindre än dessas: bildandet af det tyska stadssamfundet i Visby.

VISBY.

Att Visby redan i förkristen tid varit en ort af viss betydelse, synes mer än antagligt. Namnet häntyder ju på en gammal offerplats, och »gäster» af främmande nationalitet ha helt visst redan då besökt den.[2] Det var också här, som enligt Gutsagan[3] öns första kristna kyrka, »sum standa ficc», på den senare Peterskyrkans plats blef grundad af Botair från Akebäck, och resultaten af de gräfningar, som Ekhoff nyligen slutfört i Sankt Klemens' ruin, skulle efter denne forskares — dock knappast hållbara — mening ådagalägga, att en kristen helgedom stått på platsen redan vid 1000-talets allra första början, kanske t. o. m. än tidigare.[4] Därmed var emellertid *stads*-samhället ännu icke grundat. Här, som vanligtvis annars under äldre tid, var detta en skapelse af de främlingselement, som slogo sig ned på platsen. Det medeltida Visby har uppstått genom en tysk köpmansinvasion. Det är Björkander i hans redan ofta citerade, för Gotlandsforskningen grundläggande studie: *Bidrag till Visby stads äldsta historia,* som äran tillkommer att i strid mot äldre meningar[5] klart hafva uppvisat detta[6] och utdragit detta faktums

[1] Af dessa städer voro de förstnämnda de ledande (Schäfer: Die deutsche Hanse, s. 40); jfr dock Bächtold: a. a., s. 294—295.

[2] Björkander: a. a., s. 39.

[3] Kap. 4 (Gotl.-lag., s. 98—99).

[4] Ekhoff: S:t Clemens, s. 180, jfr samme förf.: Gotlands historia (Nordisk familjebok X, s. 25); se häremot Roosval: Till frågan om Gotlandskyrkornas kronologi (Kyrkohist. årsskr. 1913, s. 14—18).

[5] Se Odhner: Bidrag till svenska städernas och borgarståndets historia (Uppsala 1860), s. 13.

[6] Se särskildt s. 26—27, 36—50; jfr dock Hallendorff: rec. af Björkanders arbete (Hist. tidskr. 1898, Öfversikter och granskningar, s. 28).

till förstående af den gotländska kulturhistorien ytterst betydelsfulla konsekvenser.[1]

Vid hvilken tidpunkt Visby erhöll sin första bofasta utländska befolkning, låter sig icke med dokumentarisk säkerhet afgöra. Före något fram på 1100-talet kan det ej hafva skett,[2] då, som nyss framhölls, de tyska östersjöfärderna knappast tidigare tagit sin början, men därefter böra förhållandena snabbt hafva utvecklats, då redan under århundradets andra fjärdedel[3] den tyske kejsaren Lothar (1125—1137) ansåg sig böra ingripa för att betrygga sina landsmäns rättsliga ställning på ön.[4] Få decennier därefter träffade hertig Henrik af Sachsen i sitt bekanta privilegiebref af 1161 eller 1163[5] åtgärder i samma riktning och insatte t. o. m. en särskild ämbetsman, en viss Odelricus, för att tillvarataga sina landsmäns intressen på platsen.[6] Dessa händelser hafva otvifvelaktigt varit af genomgripande betydelse. De slitningar mellan främlingarna och de infödda, om hvilka urkunden talar, synas hafva åtminstone i sina extremaste former blifvit tills vidare bilagda, och från denna tid når det nya samhället en allt fastare organisation för att under loppet af seklets senare del framträda som i hufvudsak färdigbildadt.[7]

De omständigheter, under hvilka denna stadsbildning kommit till, fortverkade också långt fram i följande tid. Ännu efter ett och ett halft sekel är Visby ej en gutnisk, men i allt väsentligt en *tysk* stad[8] med egen jurisdiktion och egna styresmän.[9] Att en större eller mindre del af befolkningen verkligen var af inhemsk nationalitet är naturligt, men poli-

[1] Man jämföre Schlüter: Zur Geschichte der Deutschen auf Gotland (Hans. Geschichtsbl. 1909, s. 455—473), ett i allt väsentligt instämmande referat af Björkanders arbete med framdragande af åtskilliga ytterligare belägg för där framlagda åsikters riktighet.

[2] Jfr Bächtold: Nordd. Hand., s. 292.

[3] Om tidpunkten därför se Grandinson: a. a. I, s. 5, not 1. Enligt Björkander: a. a., s. 41, bör den kanske förläggas till före 1131.

[4] Enligt hvad framgår af Henrik Lejonets strax nedan nämnda privilegiebref.

[5] Sv. trakt. I, n:r 42, Dipl. suec. I, n:r 48, Hans. Urkundenb. I, n:r 15, Lüb. Urkundenb. I, n:r III (om urkundens datum se Schäfer: Hansest. und K. Wald, s. 40, not 1, Grandinson: a. a. I, s. 5, not. 4.; jfr Björkander: a. a., s. 46.

[6] Björkander: a. a., s. 71—75, häfdar visserligen, att den passus i urkunden, där detta omtalas, är ett senare tillägg, men anser den dock troligen riktigt återgifva ett af traditionen bevaradt faktiskt förhållande (a. a., s. 74); jfr Schlüter, Hans. Geschichtsbl. 1909, s. 469.

[7] Björkander: a. a., s. 58, jfr Schlüter, a. a., s. 457—458. Hallendorff, Hist. tidskr. 1898, Öfvers. och granskn., s. 30, menar dock Björkanders bevisning på denna punkt ej helt tillfyllestgörande.

[8] Se Björkander: a. a., s. 26—34; jfr Schlüter: a. a., s. 461—462.

[9] Se Björkander: a. a., s. 30—33, 50—59 (om den därst. s. 53 anförda öfverensstämmelsen mellan stads- och landslagarna se emellertid Schlüter: a. a., s. 465); jfr Grandinson: a. a. I, s. 80—87, dock med ett flertal oegentligheter.

tiskt var denna utan gemenskap med främlingarna.[1] Först i samband med de stora stridigheterna 1288 (jfr nedan, s. 39) utjämnades detta olikställighetsförhållande,[2] och dock dröjde det ända ett godt stycke in på 1300-talet — troligen till århundradets andra fjärdedel — förrän det kom så långt, att de båda parterna förenade sig om ett gemensamt sigill och därmed beseglade sin fullkomliga sammansmältning.[3]

Det tyska elementet i Visby är självt, som bekant, egentligen en tvåfald: dels stadsborgarna i egentlig mening, de där bosatta och — med alla reservationer gjorda — där nationaliserade, »Theutonici in Gotlandia manentes», såsom de benämnas å det af dem använda sigillet,[4] dels »gästerna», de mera tillfälliga besökarna, sigillets »Theuthonici Gutlandiam frequentantes».[5] För Gotlands handelshistoria spela dessa senare en mycket stor roll, och kulturellt har helt visst den oafbrutna kontakt med deras respektive hemland, som genom dem kom till stånd, varit af stor betydelse för öfverförandet af uppslag långväga ifrån, men det ligger i sakens natur, att de förra, de verkligt bofasta, härvidlag träda än mera i förgrunden. Säkerligen rekryterades dessa af folk från en mängd olika orter, men det lider ej tvifvel om, att hufvudparten utgjordes just af dem, som öfver hufvud taget allt ifrån Östersjö-färdernas första upprinnelse visat sig mest intresserade däraf: borgarne i de mellan- och västtyska städerna. Saken har sin naturliga förklaring i det förhållandet, att medan nordtyskarne utan större svårighet kunde nå de olika Östersjö-hamnarna från sina respektive hemorter, blef det för de andra, längre bort ifrån kommande,

[1] Björkander: a. a., s. 99, 117—118.

[2] Björkander: a. a., s. 116—117, 131.

[3] Björkander: a. a., s. 135—137; jfr Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 336, Lindström: a. a. II, s. 13—15, Grandinson: a a. I, s. 84—85, samtliga dessa sistnämnda framställningar dock mer eller mindre otillförlitliga.

[4] Se t. ex. Björkander: a. a., s. 132.

[5] Björkander: a. a., s. 133. Maria-kyrkan i Visby (den n. v. domkyrkan) var väl ursprungligen just *deras* kyrka. Denna, »constructa per manus Theutonicorum», var naturligtvis ej, som Björkander: a. a., s. 89, riktigt anmärker — emot hvad som vanligen anföres — tyskarnas enda kyrka, men då Björkander samtidigt menar, att dess församling blott utgjort en särskild grupp af »de på Gotland kvarblifvande», påpekar jag det redan af Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 335, not 3, observerade förhållandet, att medan »gästerna» utan vidare där fingo begrafvas, tillstaddes detta de visbyitiska »burgenses» (med hvilka måste förstås den bofasta tyska befolkningen) först efter särskild öfverenskommelse (se biskop Bengts bref år 1225, Dipl. suec. I, n:r 231), hvilket ju motsäger Björkanders antagande. Då senare tvenne kyrkoherdar finnas anställda därstädes, tillsatta hvar för sin hälft af församlingen, synes emellertid kyrkan småningom upplåtits som sockenkyrka *äfven* för »de kvarblifvande», hvarvid dock »gästernas» församling ännu icke upphört som ett fristående institut. Denna uppdelning måste också skett mycket snart efter utfärdandet af nyssnämnda bref, då redan 1232 tvenne samtidiga kyrkoherdar nämnas (Lindström: a. a. II, s 422) och man i den häftiga fejd, som ett val af sådana dubbla kyrkoherdar år 1317 föranledde med Linköpings-biskopen — hvilken alltså aldrig hade sanktionerat detta förfarande — kunde åberopa sig på gammal häfd (Dipl. suec. III, n:r 2166, 2180).

nästan en bjudande nödvändighet att skaffa sig en fast operationsbasis i centrum af området för deras affärsintressen,[1] men den sammanhänger också otvifvelaktigt med en annan, icke mindre afgörande faktor: hela den väldiga kolonisation af det södra Östersjö-området, som utgick från trakterna i fråga, särskildt Westfalen — en folkvandringslik rörelse, ursprungligen begynt af ännu ej fullt klarlagda skäl, men af ett sådant omfång, att den, efter hvad Reuter[2] påstår, blott kan jämföras med hvad man bevittnat i Nordamerika under de sista sextio åren. Redan på 800-talet dyka de första westfalarne upp inom det ännu slaviska kustområdet,[3] och under följande århundraden komma andra efter, må vara i större antal dock troligen först efter det första årtusendets slut. Det var en hufvudsakligen westfalisk koloni, som bildade den första borgarstammen i Lübeck,[4] hvilkens rättsliga förhållanden till stor del blefvo bestämda däraf.[5] Ofta öfver denna stad, men i vissa fall också direkt[6] har den westfaliska utvandrarböljan äfven nått Gotland, och genom Lindströms[7] forskningar känna vi, hvilken utomordentligt stark kontingent dessa westfalare — må vara i förbund med de tillfälliga »gästerna» — utgjorde inom det visbyitiska samhället: af de 169 utländska orter, Lindström förtecknat, hvilka på ett eller annat sätt genom en eller flere af sina borgare äro representerade på ön, äro 88, alltså mer än hälften, westfaliska.[8] Dessa Lindströms undersökningar omfatta visserligen hufvudsakligen 1300-talet, alltså en tid, då, efter hvad som redan anförts, vi hafva rätt att anse det mellantyska inflytandet i Östersjö-området vara på tillbakagång, men mycket tyder på, och själfva detta förhållande icke minst, att kolonisternas antal tidigare varit ett förhållandevis ännu mer betydande.[9] Det lider väl ej heller tvifvel om, att det var känslan af ett nära landsmansskap som föranledde kejsar Lothar, den förutvarande sachser-hertigen, till det in-

[1] Lindström: a. a. II, s. 505—506.

[2] Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdk. 1912, s. 771; jfr Holm: Lübeck, s. 18.

[3] Hasse: Anf. Lübecks, s. 3.

[4] Se t. ex. Hasse: a. a., s. 13, Hoffman: Gesch. Lübecks, s. 25, Bächtold: a. a., s. 292.

[5] Se Nitzch: Die Übertragung des Soester Rechts auf Lübeck und der älteste Marktverkehr des deutschen Binnenlandes (Hans. Geschichtsbl. 1880—1881, s. 7—22), Hoffman: a. a., s. 60—67; en kritik däraf med påvisande af vissa där gjorda öfverdrifter hos Draeger: Das alte lübische Stadtrecht und seine Quellen (Hans. Geschichtsbl. 1913, s. 1—91).

[6] Se Lindström: a. a. II, s. 506.

[7] A. a., s. 499—502, 505—506.

[8] Se också förteckningen hos Grandinson: a. a. I, bilaga IV, s. 93—96, som dock är mycket ofullständig. Jfr Bächtold: a. a., s. 280—281.

[9] Björkander: a. a., s. 46—47, jfr Lindström: a. a. II, s. 506. — En Gerhardus Westvelinc var rådsherre i Visby kanske redan på 1100-talets slut (Lindström: a. a. II, s. 130, 460).

gripande, han gjorde till förmån för de tyska främlingarnas intressen — ett alldeles exceptionellt steg[1] — och som sedermera kom hertig Henrik, hvars omsorger ju i allmänhet så målmedvetet inriktade sig på det fasta organiserandet af hans eget välde, att fortsätta i dennes fotspår.

TYSKT INFLYTANDE PÅ VISBYS BYGGNADSKONST.

Att det verkligen så förhållit sig, att alltså den tysk-gotländska kulturkontakten hade sin ena knutpunkt inom de provinser, hvilka här varit på tal — framför allt Westfalen — och att därifrån utgått för den gotländska odlingen fruktbara strömningar — därpå har också det bästa och eftertryckligaste beviset gifvits just på det konstnärliga området. De stora Visby-kyrkornas arkitektur, så som den blifvit till hufvudsakligen under loppet af det 13:e århundradet, har, efter allt att döma, sin egentliga inspirationskälla hos den rhenskt-westfaliska.[2] Ännu har den visserligen icke till hela sin omfattning blifvit föremål för samma ingående undersökning, som ägnats landsbygdens kyrkor, men faktum har af ett flertal forskare kunnat fastslås: hos de flesta af de ännu kvarstående templen har ett afhängighetsförhållande till förebilderna i fråga med större eller mindre säkerhet kunnat konstateras,[3] otvetydigast hos

[1] Schäfer: Die deutsche Hanse, s. 30.

[2] Frågan huruvida det rhenska, särskildt kölnska elementet kan betraktas som direkt öfverfördt eller ej, är här ej platsen att ingå på. Så vidt jag kan se, finnes intet som gör det förra alternativet troligt. Den utan tvifvel direkta influens, som på 1100-talet uppträder i södra Skandinavien, har synbarligen aldrig nått längre upp mot norr (se Roosval: Medelt. kyrkl. ark., s. 10) och med tanke på, öfver hur vidsträckta områden den rhenska arkitekturstilen sträckte sig, förefaller det naturligast att betrakta den, då den hos oss uppträder, som ett lån i andra hand, d. v. s. via Westfalen, helst som de egentliga Rhen-städerna, främst Köln, om också icke orepresenterade längs handelsvägarna österut (se t. ex. Lindström: a. a. I, s. 26—27) hade sina hufvudsakliga intressen inriktade på England och Flandern. Det lilla krucifix af otvifvelaktigt rhenskt ursprung, som, funnet i Eskilstuna, nyligen kommit till St. hist. mus. (se Lindblom: Våra kyrkors gamla kulturskatter. Från utställningen af historiska museets nyförvärf, Svenska dagbladet den 20 april 1913 med afb.; afb. äfven i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1912, s. 218; jfr dylika krucifix afb. t. ex. af Witte: Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, Berlin 1912, pl. 2, Schnütgen: Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt, Zeitschr. f. christl. K. 1908, pl. V) behöfver ju ej vara direkt importeradt från detta håll, utan kan hafva gått genom flere mellanhänder — möjligen vägen öfver Danmark (jfr liknande föremål i Nationalmuseet, Köpenhamn, Jensen: Nationalmuseet. Den danske Samling: Middelalder og Renæssancetid. Vejledning for Besøgende, Köpenhamn 1911, n:r 568 K), och detsamma gäller de långt senare s. k. kölnska bårder, hvilkas förekomst på svenska textilier påpekats af Agnes Branting: Textilkonst på Härnösandsutställningen (Svenska dagbladet den 23 aug. 1912). Under alla omständigheter torde den nordiska skulpturen knappast haft mycket att hämta från den kölnska under den epok, som här närmast är fråga om; den storartade byggnadsverksamhet, som i Köln såg dagen under romansk tid, motsvarades först längre fram af en jämförlig plastisk konstutöfning (se t. ex. Renard: Köln, Leipzig 1907, s. 99). Tilläggas må, att intet enda gutniskt namn återfinnes i de kölnska universitetsmatriklarna, där ju annars så många svenska äro inskrifna (Lindström: a. a. II, s. 412), äfven om därvarande kloster studia längre eller kortare tid blefvo besökta af gotländska andliga (Lindström: a. a. II, s. 284).

[3] Roosval: Kirch. Gotl., s. 138 (S:t Drotten), 162 (S:t Göran).

domkyrkan,[1] Helgeandskyrkan[2] och S:t Klemens.[3] Planförhållanden, uppbyggning och detaljer visa mot samma ursprung, må vara här och där modifierade af lokala hänsyn och smakideal. Den visbyitiska byggnadskonsten är ingen gutnisk, den är ett stycke tysk konst, med lika ringa samband med inhemsk tradition och inhemska förhållanden som Visbys borgerskap med den kringliggande landsbygden (se nedan, s. 38—39). Den slår rötter redan vid den äldsta främlingskoloniens uppträdande,[4] men tillhör, som sagdt, i stort sedt 1200-talet och framför allt dess förra hälft. Detta stämmer godt med de meningar, som jag i det föregående framställt: det är den väst- och mellantyska kulturen, som dominerar på Gotland ända till den tidpunkt, då Lübecks växande makt bildar en allt fastare spärr för dess framträngande mot norden, d. v. s. under loppet af 1200-talets andra hälft, det är väst- och mellantysk konst, som, före det den lübeckska vuxit till stadga och betydelse, är den för den gotländska i gemen rikast gifvande. Att man vid sidan däraf har rätt att vänta sig mer eller mindre djuptgående inslag äfven från annat håll (Frankrike), har jag redan framhållit som en möjlighet, men gifvetvis hafva vi här en viktig utgångspunkt, ja den allra viktigaste för den undersökning, som i det följande skall företagas rörande den gotländska träplastikens ställning till stilströmningarna i utlandet.

[1] Roosval: a. a., s. 117, 120—123, samme förf.: Studier till Visby domkyrkas byggnadshistoria (Arktos 1908—1909, s. 241).

[2] Roosval: Kirch. Gotl., s. 134—135.

[3] Roosval: Kirch. Gotl., s. 140. Ekhoff: S:t Clemens, särskildt s. 59—78 (det tyska inflytandet här dock troligen förmedladt via domkyrkan, se Roosval, Kyrkohist. årsskr. 1913, s. 11—12). Jfr också Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 75 och Roosval, Sv. konsth., s. 109—111.

[4] Efter Ekhoffs beräkning (a. a., s. 179—180) skulle den af honom funna andra kyrkan på S:t Klemens tomt — den hos hvilken det tyska inflytandet visar sig särskildt starkt — gå upp ända till 1100-talets början, om ej till en ännu äldre tid, hvilket dock förefaller föga troligt i betraktande af att, som ofvan nämnts (s. 29—30), det allra först är vid denna tid, som de egentliga tysk-svenska förbindelserna taga sin början, en omständighet, stödjande den vederläggning af Ekhoffs datering, som gjorts af Roosval, Kyrkohist. årsskr., s. 14—18. — Den af Lindblom: En gammalromansk torntyp från Östergötland (Fornv. 1908, s. 178—200) uppvisade sachsiska influensen vid 1100-talets midt å vissa kyrkor i och omkring Linköping har motsvarigheter också på Gotland (a. a., s. 191—192; jfr Ambrosiani: Det medeltida tornet vid S:t Lars i Linköping, Medd. från Östergötl. fornm. för. 1907, s. 26—28, med en alltför tidig datering, samt Roosval, Sv. konsth., s. 28).

ANDRA KAPITLET.

De gotländska träskulptörerna. — Konstnärernas förhållande till sina förebilder. — De inhemska förutsättningarna.

1.

ÄR DEN GOTLÄNDSKA TRÄSKULPTUREN INHEMSK ELLER EJ?

Jag har så pass utförligt, som jag gjort, uppehållit mig vid de kulturomständigheter, som det föregående kapitlet skildrat, och särskildt vid dem, som äro förknippade med Visby grundläggning och äldsta befolkningsförhållanden, därför att därmed sammanhänger frågan om den gotländska träskulpturen som en inhemsk, en svensk konstföreteelse eller en, som mer eller mindre bestämdt har att betraktas som ett skott på en främmande och i vår jord blott tillfälligt inplanterad stam.

Alla de forskare, som tidigare sysslat med den gotländska konsten, hafva icke kunnat undgå att märka det drag af originalitet, af särmärkt ursprunglighet, som den företer. En självständig och självmedveten folkkaraktär — hvars egenart stod klar äfven för medeltidens människor[1] — har här skaffat sig uttryck, som aflagt vittnesbörd om riktigheten af Spegels[2] ord om öns bebyggare, att »the hafft hug och lust till at försökia margahanda, samt förstånd ock snällheet till at uptenkia åtskilliga medel, genom hvilke theras välstånd ock heder kunde befrämjas». Liksom den förhistoriska gotländska konsten utgör en alldeles särskild grupp för sig inom den öfriga nordiska (se nedan, s. 49—58), så framträda Gotlands medeltida byggmästare och dekoratörer som ett släkte med egna smakideal och genom århundraden bevarad oafhängighet. Med kon-

[1] Se Dipl. suec. I, n:r 832 (från 1216—1223 [jfr Annerstedt i Script. rer. suec. III: 2, s. 291]): »— — Hinc est quod insula Gothlandiæ sicut longo maris tractu ab alijs terris separatur, sic illius incolæ in iure positiuo et consuetudinario tam seculari quam Ecclesiastico ex magna parte variantur ab alijs populis.»

[2] Rud. Gothl., s. 51.

stens originalitet står dess homogenitet i ett naturligt sammanhang.[1] Påverkningar utifrån ha naturligtvis ej kunnat undgå att nå den,[2] men de ha transformerats på självständigt sätt,[3] och utvecklingen har skridit framåt ostörd af alla de tvära kast och brytningar, som på andra håll, ej minst hos oss, så ofta komma förvirrande emellan, sönderbrytande de organiskt framvuxna traditionerna. Man står här inför det under nordliga luftstreck så sällsynta skådespelet af en konst, som bygges upp efter egna lagar, följande de principer, som lokala fordringar och nationell egenart låtit framstå som de ändamålsenligaste och riktigaste.

Huru förhåller det sig då, under samma synpunkter betraktadt, med träskulpturen?

VISBYS FÖRHÅLLANDE TILL LANDSBYGDEN.

För besvarandet af denna fråga är det att märka, att de observationer, på grund af hvilka man kunnat bedöma den gotländska konsten på sätt som skett, i allt väsentligt äro gjorda på *landsbygdens* kyrkliga monument.[4] Det måste emellertid med skärpa framhållas, att om det visbyitiska borgerskapets tvenne beståndsdelar, de inhemska och främlingarna, hade svårt att sammansmälta till en enhet, var detta ännu mycket mera fallet med den förtyskade staden och den rent gutniska landsbygden, där ingen — eller nästan ingen[5] — tysk bosättning ägde rum. Landsbygden ägde sin egen rätt (Guta-lagen),[6] dref självständig, af Visby oberoende handel[7] och använde sig af ett eget, både från de tyska och inhemska stadsbornas skiljaktigt sigill.[8] Förhållandet mellan stad och

[1] Se Roosval: Kirch. Gotl., s. 8, samme förf., Nord. tidskr. 1909, s. 20.

[2] Dock i ringare grad än ofta tidigare förmenats. För den för landskyrkorna karaktäristiska tvåskeppiga hallformen, i hvilken Hildebrand: Kyrkl. konst., s. 31, Wisby och dess minnesm., s. 75, velat se ett lån från westfalisk arkitektur, har man t. ex. all anledning att förmoda ett auktoktont ursprung (se Roosval: Kirch. Gotl., s. 26—27, 145—146, samme förf.: Kyrkohist. årsskr. 1913, s. 13—14, samme förf.: Soest och Gotland, Svenska dagbladet den 2 febr. 1908, Ekhoff: S:t Clemens, s. 72—75).

[3] Typiskt framträder detta förhållande i fråga om ornamentiken, se Roosval: Kirch. Gotl., s. 154—155, 188.

[4] Så är äfven förhållandet i den uppsats: Är Gotlands medeltidskonst inhemsk eller ej? (Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 163—170), i hvilken Hildebrand upptar nämnda fråga till särskild granskning.

[5] Se Lindström: a. a. II, s. 508—509 (notisen dock från så sen tid som 1376).

[6] Jfr Lindström: a. a. II, s. 444.

[7] Förnekadt af Kreüger: Bidrag till upplysning om Visby sjörättsliga förhållanden under medeltiden (Lund 1885), s. 11, men bevisadt särskildt af Björkander: a. a., s. 11—12, 22—25; jfr Bugge, Norsk hist. tidskr., III: 5, s. 146—148, 166.

[8] Om detta sigill, ofta misstolkadt, se Björkander: a. a., s. 124—129. — Jag tillägger i förbigående, att det ej förefaller mig osannolikt, att den »öfverflödsförordning», som återfinnes i Gotlandslagen, I. kap. 65 (s. 92—93), just afsåg att genom inskränkningar i onödig lyx göra allmogen i möjligaste mån ekonomiskt oberoende af den handel med diverse kramvaror — det som förbudet gällde — för hvilken Visby särskildt bör varit platsen. I samband härmed förbjudes också allt låntagande af stadsborna!

land med deras konkurrerande intressen torde länge hafva varit ytterligt spändt — redan från 1220-talet äga vi därpå ett talande bevis i allmogens vägran att göra gemensam sak med visbyborna i det mot ryssarna 1226 predikade korståget[1] — och ledde 1288 t. o. m. till öppen, först genom kung Magnus Ladulås' ingripande bilagd fejd.[2] Det framgår alltså tydligt nog, att man ej från förhållandena på landsbygden får sluta sig till dem inom Visby, eller tvärtom, och den konsthistoriska forskningen har också kunnat fastslå, att utvecklingen på hvardera hållet fortgått efter olika linjer. Medan Visbys arkitektur, som redan nämnts, i stort sedt måste betraktas som en nästan rent främmande företeelse, är det hos landsbygdens, man påträffar dessa egendomliga drag af lokal originalitet, hvarom nyss var tal. Visserligen är det otvivelaktigt, att, som naturligt är, en viss växelverkan ägt rum och att framför allt stadens stort anlagda och praktfulla monument hafva utöfvat ett delvis rätt ingripande inflytande på landsbygdens arkitektur,[3] men i stort sedt förblef den senare, hvad den varit, en provinsiellt afgränsad allmogekonst utan omedelbar delaktighet i de strömningar, som utifrån nådde den förra.[4] Äfven den kyrkorna smyckande figurala stenskulpturen, såsom den i gotisk tid uppträder, utgör härifrån intet undantag. Också här har en lokal, för speciella syftemål beräknad stil utbildat sig,[5] som, också om den kan äga sin första källa i en visbyitisk konstnärs ateljé,[6] har föga att skaffa med hvad som för dagsmodet var väsentligt. Erkännas skall svårigheten att på detta område förebringa fullt klar bevisning; med ett enda och föga sägande undantag (det graverade tympanet i S:t Nikolai södra portal)[7] saknas all fast figurdekoration i eller på Visby-kyrkorna före 1300-talets midt (Swertingska kapellet vid domkyrkan) — då, ju det skarpa motsatsförhållandet mellan stad och land redan för länge sedan hade sina kritiska år bakom sig — men med tanke på, hur i de allra flesta fall[8]

[1] Framhållet af Björkander: a. a., s. 28.

[2] Se Strelow: Chron. Guth., s. 144—147; en utredning af krigets orsaker och förlopp hos Björkander: a. a., s. 96—122.

[3] Se Roosval: Kirch. Gotl., flerstädes t. ex. s. 148—149, 150—153, 154—159, 164—165, 183, 198—199; jfr samma förf.: Sv. konsth., s. 111—114.

[4] Ekhoff: S:t Clemens, s. 172, menar visserligen, att de främmande elementen på landsbygden böra förklaras utan Visby som förmedlande mellanhand. Att detta i flera fall är möjligt, vill jag ej bestrida, men den väg, som Roosval påvisat, har väl som den naturligaste varit den, på hvilken de i regel öfverförts.

[5] Se Roosval: Kirch. Gotl., s. 188—189, 190, 194, jfr samme förf., Sv. konsth., s. 20.

[6] Se nedan kap. 9.

[7] En dålig afb däraf hos Wallin: Gothländska samlingar (Stockholm och Göteborg 1747—1776) I, s. 230.

[8] Ett undantag bildar den s. k. Neo-iconicus (Roosval: Kirch. Gotl., s. 191).

allmogebyggmästarna äfven måste betraktas som de, som utfört eller åtminstone dirigerat det på portaler och kapitäl förekommande stenhuggeriet — det bästa exemplet härpå är Lafrans Botvidarson, som ju både signerat en kyrkobyggnad (Hellvi) och ett rent skulpturarbete (fattigbössan i Bunge)[1] — torde man icke bedraga sig, om man förutsätter, att i regel stenplastikerna på Gotland tillhört allmogekonstnärernas krets och format sig icke efter de mera internationella mönster, som genom en närmare kontakt med stadsborgarna eventuellt kunnat stå dem till buds, utan i anpassning efter de hänsyn, som deras uppdragsgifvares önskningar och bygdeförhållandenas traditioner hafva ålagt dem.

Emellertid är det klart, att det sagda ej behöfver gälla äfven för träskulpturen. Arbetande under helt andra betingelser än stenskulptörerna, icke som de lokalt bundna och med möjligheter till afsättning äfven — och kanske framför allt — till de rika stadskyrkorna, kunna dess utöfvare sökas lika väl inom Visby som utanför detsamma, och några slutsatser af det faktum, att deras flesta arbeten nu äro kända från bygdekyrkorna och blott få från de visbyitiska, får man säkerligen ej draga — till den grad splittrade voro icke öns båda befolkningskretsar, att hvarje slags fredlig kommunikation skulle vara utesluten.

Men lika klart är också af det förut anförda, att hvad som producerats skall, sedt i sitt förhållande till utlandets stilströmningar och skolgrupperingar, till sin karaktär förete nog så stora skiljaktigheter och måste dömas på nog så olikartadt sätt, om det, åtminstone hufvudsakligen, tillkommit på ena eller andra platsen. Den frågan, som tidigare uppställts, kan alltså bäst formuleras så: är den gotländska träplastiken att räkna som Visbykonst eller landsbygdskonst och, om bådadera, hur förhåller sig den ena till den andra?

[1] Roosval: a. a., s. 169, 170, jfr Hildebrand: Bidrag till svenska medeltidens konsthistoria (Ant. tidskr. II, s. 373, not 1). — Frågan i hvad mån de medeltida arkitekterna själfva lade hand vid eller åtminstone direkt dirigerade skulpturarbetet, har varit föremål för olika meningar. Franck-Oberaspach: Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Skulptur (Rep. f. Kunstw. 1899, s. 108—109, 1900, s. 31—32) menar, att man åtminstone allt ifrån 1200-talet måste göra en principiell skillnad mellan byggmästarens och arkitektens arbete (jfr Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert, Berlin 1899, s. 107, 145—147), och i åtskilliga fall, som i detta afseende blifvit studerade, har man trott sig kunna konstatera den enes relativa oberoende af den andre (se t. ex. Hamann: Die Kapitelle im Magdeburger Dom, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 208, Meier: Die romanischen Portale zwischen Weser und Elbe, Heidelberg 1911, s. 57 [215]) — hvad ju också vid större företag blott är naturligt — men å andra sidan föreligga tillräckligt med belägg för motsatsen äfven från tider och platser, där handtverksspecialiseringen redan varit långt framskriden (se sammanställningen hos Kjellberg, Uppl. fornm. för. tidskr. IV, s. 290—291; jfr Fagniez: Études sur l'industrie et la classe industrielle à Paris au XIIIe et au XIVe siècle, Paris 1877, s. 192, 205, Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. II, s. 485; märk också Vöges replik mot Franck-Oberaspach: rec. af Reiche: Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, Kunstgesch. Anz. 1906, s. 8). Särskildt i norden torde byggmästare och stenhuggare oftast varit samma person (för Sverige, se Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 491).

KONSTNÄRERNA.

Ingen skriftlig urkund eller därmed jämförligt dokument kommer för frågans besvarande till hjälp. Från hela medeltiden känner man icke ens ett enda namn på en träskulptör,[1] med undantag kanske för den Johannes Bugge, som dog 1387 och hvars grafsten finnes på Roma sockenkyrkogård[2] — åtminstone tyder den titel, som å denna gifves honom: »ymaginator», på en träbildsnidare, eftersom man för en stenhuggare-arkitekt snarare skulle vänta beteckningen »architectus» eller »lapiscida» — men om honom eller hans verk är intet närmare bekant; af den omständigheten, att han såväl som en hans på grafstenen nämnda dotter hafva jordfästs på en landskyrkogård, har man dock måhända rätt att sluta, att han var en allmogeman från socknen i fråga.

Af den gotländska landslagen lika litet som den för Visby gällande lagsamlingen erhåller man några upplysningar rörande våra konstnärers ställning. Bland landsbygdens »gärningsmän», allmogehandtverkarna, om hvilka föga är kändt, men om hvilka svenska dokument från hela medeltiden veta att berätta[3] och som alltså säkerligen förekommo äfven på Gotland, kunna flera eller färre varit att söka, men något visst är därom ej bekant, och hvad Visby angår, saknas i lika hög grad alla underrättelser. Att bildsnidare ej äro upptagna bland de yrkesgrenar, som omtalas i stadslagen,[4] är däremot ej att förundra sig öfver. Det torde vara sant, att den gifna yrkeslistan ej är fullständig — så saknas där guldsmederna, som med nödvändighet böra hafva varit representerade i ett samhälle af Visbys betydelse[5] — men vid den tid, då lagen affattades, 1300-talets

[1] Om det föregifna konstnärsnamnet Jon Mangarde se nedan kap. 10.

[2] Lindström: a. a. II, s. 99, Langebek: Langebekiana (Köpenhamn 1794), s. 142, Wennersten: Gottländska kyrkor i ord och bild (Visby 1897—1902). II, s. 110. Möjligt är emellertid, att de initialer: G. K., hvarmed i Linde kyrka signerats målningarna å utsidorna af det 1522 daterade altarskåpets dörrar, äfven kunna beteckna skulptören. Nämnas må också, att tvenne personer, Hans och Litke, omtalade 1535 i samband med Henrik Rosencrantz' plundringar i Visby kyrkor, båda anföras under benämningen »snijdher» (Lindström: a. a. II, s. 387, 393, 395). Däremot är uteslutet, att den Suno Sunosun, som 1496 anbragt sitt namn å baksidan af altarskåpet i Gammelgarn (Lindström: a. a. II, s. 76) varit dess skulptör, då skåpet är betydligt äldre än detta datum.

[3] Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 341—342 (jfr af Ugglas, Sv. konsth., s. 136). Man observere, hurusom i det af Hildebrand citerade dokumentet af 1342 rörande handtverkarna på landsbygden upptagas bl. a. äfven guldsmeder — det var alltså ej blott de gröfre yrkena, som där voro representerade. Att äfven bildsnidare voro bosatta på landsbygden, framgår bl. a. af det bekanta, må vara till medeltidens sista tid hänförliga exemplet Haken Gulleson »i Flegum» i Hälsingland, förmodligen Fläcka by i Enångers socken (Wiström: Beskrifvande katalog öfver fornminnena i Enångers gamla kyrka i Hälsingland, Stockholm 1910, s. 4, jfr Salvén: Hudiksvall-utställn. kat., s. 23—24).

[4] Visby stadsl. II kap 34 (s. 99—100).

[5] Snöbohm: Gotl. land och folk, s. 82 uppger, att man »vet, att guldsmeder funnos (i Visby) och voro af stort anseende». Hvilken källan är för denna kategoriskt formulerade notis, känner jag dock ej. Att flera af de på Gotland funna medeltida guldsmedsföremålen äro af inhemskt ursprung, är emellertid mer än sannolikt (se Hildebrand: Sv. medelt. I,

midt,[1] har man ej att räkna med en tillräckligt stark yrkenas specialisering, för att bildkonstnärerna kunna väntas framträda som en från öfriga handtverk särskildt afgränsad »ämbets»-korporation. Visserligen hade i Paris redan vid 1200-talets midt, då en af stadens högre styresmän (»garde de la prevosté»), Étienne Boileau, lät fixera stadgandena för de parisiska yrkesutöfvarne,[2] utvecklingen fört det så långt, att »les Tailleurs d'ymages, ce est a savoir Tailliers de crucefiz, de manches a contiaus et de toute autre maniere de taille»,[3] konstituerats som ett skrå för sig, skildt dels från snickare och timmermän, dels från vanliga stenhuggare och det underordnade byggnadsfolket,[4] men annorstädes, särskildt i de baltiska länderna, sker en analog yrkesafgränsning först långt senare, och ända in på 1400-talet äro där ofta gränserna de olika handtverksgrupperna emellan tämligen flytande.[5] I Lübeck framträda bildhuggarna icke under hela medeltiden som ett särskildt fack, medan dock de rena handtverkarna under 1400-talets lopp erhöllo sina ämbetsstadgar, som bestämde gränserna mellan de olika yrkesområdena: 1457 timmermän och »kontormakare» (förfärdigare af ett slags bord med klaffar eller dylikt),[6] 1474 »kontormakare» och »panelmakare» (förfärdigare af väggbeklädnader)[7] o. s. v. Det har varit målarna, med hvilka de närmast haft beröring, och samme man har också mer än en gång, obehindrad af allt skråtvång, producerat sig såväl inom det ena som andra facket,[8] detta

s. 694—695) — bevisligt för den t. ex. af Hildebrand: a. a. I, fig. 300, och i Månadsbl. 1882, fig. 66—67 afbildade silfverskålen ur Dune-fyndet (1300-talet), hvars inskrift är gutnisk.

[1] Enligt Schlyter: inledn. till stadslagen, s. VI.

[2] Omkr. 1268 (om detta datum se Les métiers et corporations de la ville de Paris, XIIIe siècle. Le livre de métiers d'Étienne Boileau, utg. af de Lespinasse och Bonnardot, Paris 1879, inledn., s. XV—XVI).

[3] Livre de mét. I titre LXI: 1 (s. 127).

[4] Jfr Fagniez: Ét. sur les classes industr., s. 206—207.

[5] Hazelius: Handtverksämb. under medelt., s. 80, 101, 111; angående Sverige jfr Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 344, samme förf., Hist. bibl. III, s. 43.

[6] Ält. lüb. Zunftroll., s. 298—299.

[7] A. a., s. 294—296.

[8] Se Goldschmidt: Lüb. Mal. und Plast., s. 30, jfr Matthaei: Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins (Leipzig 1898), s. 141—142, samme förf.: Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530 (Leipzig 1901), s. 234—235. — Den medeltida målaren-skulptören är ju för öfrigt en på flera håll vanlig företeelse — jag behöfver blott anföra namnen Bertram von Minden i Hamburg, Hans Multscher och Michael Pascher. T. o. m. efter Étienne Boileaus reglering hafva i Paris målare och bildhuggare icke helt upphört att äga inbördes förbindelser. De »Ymagier Tailleurs», hvilkas verksamhet afhandlas i titre LXI (Livre de mét. I, s. 127—129) samställas med målarna i titre LXII (a. a. I, s. 129—130: »— — et peut ouvrer de toutes manieres de fust, de pierre, de os, de cor, de yvoire, et de toutes manieres de paintures bones et leaus»). Att så varit, bestyrkes också af en mängd fakta från denna och senare tid (se t. ex. sammanställningen af notiser hos Richard: Quelques imagiers artesiens et parisiens du commencement du XIVe siècle, R. de l'art chrét. 1886, s. 337—347).

också efter år 1503, då snickarna — den yrkesgren med hvilken träsnidarna mest naturligt tyckas höra samman — erhållit sin egen organisation,[1] såsom fallet Benedikt Dreyer visar.[2] Det är förklarligt, då snickaryrket i de nordiska länderna i allmänhet först sent afskiljer sig som en sammanslutning för sig. I Danmark fingo snickarna i Flensburg sina »artiklar» ännu 1497 utställda tillsammans med målarna, guldsmederna och glasmästarna,[3] och först 1554 i Köpenhamn, men senare ändå i öfriga större danska städer emanciperar sig yrket från öfriga och får sig sina egna organisationsformer förelagda.[4] Från Sverige är ingen medeltida snickarskråförordning bevarad.[5] Haken Gulleson betecknar sig t. ex. på en af honom förfärdigad helig Anna i Enånger (Helsingl.)[6] som »maler», och som »pictor» den Nicolaus Andrea, som 1531 snidat en korstol i Odensala (Uppl.).[7] En lekbroder Gerhard i Vadstena kloster († 1515) både målade och skulpterade,[8] och Meinander[9] har på ett finskt altarskåp (från Tövsala, omkr. 1500) iakttagit en så stor öfverensstämmelse mellan dess målade och skurna delar, att de måste återgå på samma hand.

Visby har naturligtvis ej utgjort något undantag från den regel — eller rättare brist på regler — vi af denna utredning funnit gällande för grannländerna. Vid den tid, som här intresserar oss, kunna vi alltså blott konstatera som sannolikt, att träskulptörernas yrke rätt obestämdt sidoordnats med och mer än en gång grep öfver på närliggande; af sådana nämner stadslagen timmermän och stenhuggare, medan målare icke finnas upptagna lika litet som snickare. För bedömandet af konstnärernas verksamhet och betingelserna för densamma gifves oss här således inga utgångspunkter. Det blir på så godt som uteslutande inre kriterier, som

[1] Ält. lüb. Zunftroll., s. 469—470.

[2] Goldschmidt: a. a., s. 34.

[3] Danmarks Gilde- og Lavskraaer fra Middelalderen, utg. af Nyrop (Köpenhamn 1895—1904) II, s. 273—284, Berg: Svedkerlavet 1554—1904 (Köpenhamn 1904), s. 8.

[4] Se Berg: a. a. s. 32—36, Jensen: Danmarks snedkere og billedsnidere i tiden 1536—1660 (Köpenhamn 1911), s. 23. — Däremot finnas i Bergen redan 1282 omtalade såväl »kistesmede» (snickare) som »tresmede» (timmermän; Bendixen: De tyske haandverkere paa norsk grund i middelalderen, Kristiania 1912, Norske Vidensk. Selsk. Skr. II, Hist.-filos. Klasse 1911, n:r 2, s. 20, 163).

[5] »Snekare» kallar sig dock den mäster Lars, som 1514 skurit en Olofsbild för Värmdö kyrka (Uppl.; Bidrag till Upplands beskrifning, Uppl. fornm. för. tidskr. II, s. 257), kanske identisk med den »Lass Snickare» i Stockholm, som 1499 omtalas i ett bref från Hemming Gad (se af Ugglas, Sv. konsth., s. 145, jfr Meinander: Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor, Helsingfors 1908, s. 34).

[6] Wiström: a. a., n:r 8, Salvén: a. a. n:r 30, af Ugglas, Sv. konsth., fig. 134.

[7] Wallin: Odensala kyrka (Sv. kyrk., Uppl. IV: 1, s. 92, afb. s. 82; ej en »predikstol» så som uppges af Hildebrand, Ant. tidskr. II, s. 408).

[8] Diarium Vazstenense, utg. af Benzelius (Uppsala 1721), s. 144; i anteckningen om hans död (a. a., s. 72) kallas han emellertid blott »bonus pictor».

[9] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 234, afb. s. 235.

vi hafva att bilda vår uppfattning om deras konst i de afseenden, som efterfrågats, dess egenart och dess förhållande till främmande riktningar. Ett generellt svar kan knappast gifvas. Vi hafva att studera arbete efter arbete, konfrontera dem med det jämförelsematerial — inhemskt eller utländskt — som kan ifrågakomma, och först därefter draga våra slutsatser. Att de på grund häraf ej kunna göra anspråk på absolut giltighet, må icke förvåna. Till mer än en större eller mindre grad af sannolikhet tilltror jag mig icke att komma.

2.

KONSTNÄRERNA OCH DERAS FÖREBILDER.

Hvad i det föregående yttrats, har anförts under den förutsättningen, att de träplastiska monument, vi finna på Gotland, åtminstone till sin hufvudsakliga del varit där skapade, ej utifrån införda. Denna förutsättning är ännu icke bevisad, och grunderna därför kunna, också de, först diskuteras i samband med en undersökning af de enskilda verken. I sig själf är emellertid en import af större omfattning mindre sannolik; så högt som Gotlands medeltida konstkultur i andra afseenden visar sig vara utvecklad, har den tvifvelsutan haft förmåga att frambringa träskulptörer af tillräckligt stor kunnighet för att tillfredsställa äfven nog så stränga kraf.[1]

På hvad sätt de uppslag, som kommo att blifva bestämmande för på Gotland härskande stilriktningar, nått ön, genom hvilka medel skulptörerna erhöllo kännedom om det, som skedde i tiden, och tillägnade sig dess nyheter, är svårt att med visshet bestämma, liksom öfver hufvud taget frågan om tillvägagångssättet vid de konstnärliga idéernas spridning är ett af den medeltida konsthistoriens svårlöstaste problem, öfver hvilket ytterst få faktiska upplysningar sprida någon klarhet. Hafva främmande mästare varit verksamma på ön och där bragt de inhemska arbetarne i kontakt med utlandets strömningar, eller hafva de senare sökt sig utanför öns gränser i likhet med yngre tiders konststuderande?

[1] Särskildt där materialet visar sig vara af utprägladt inhemsk art, såsom björk och asp, blir denna antaglighet så godt som till visshet. För den utländska träplastiken föreligga emellertid inga närmare undersökningar rörande det på olika platser använda materialet. I Lübeck voro konstnärerna enligt en skråförordning från före år 1425 (Ält. lüb. Zunftroll., s. 327) förbjudna att använda annat än ek, i Hamburg däremot tillätos de begagna flera olika träslag (Goldschmidt: Lüb. Mal. und Plast., s. 31). I Köln är ek ovanlig (Witte: Frühgotische kölnische Madonna der »Sammlung Schnütgen», Zeitschr. f. christl. K. 1910, sp. 336). Enligt Bergner: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland (Leipzig 1905), s. 231 är (under sengotiken) lind och poppel oftast förekommande, ek öfvervägande blott i de nedre Rhentrakterna.

Båda möjligheterna stå öppna, den förra under större delen af den tid, som här sysselsätter oss, dock egentligen tänkbar blott i Visby, då landsbygden ej gärna förrän efter sammanslutningen mellan stad och landsbygd till en kulturell enhet vid 1200-talets slut kan hafva uppsökts som vistelseort af någon af de illa tålda främlingarne.[1] Vid ett tillfälle, vid ombyggnaden af Mariakyrkan i Visby under 1200-talets förra hälft, skola vi också mycket riktigt lära känna, att en större eller mindre kontingent af utländska plastiker — stenhuggare — där slogo sig ned, utan tvifvel på direkt kallelse, men tillfället var af exceptionell art, och man torde knappast hafva rätt att däraf draga några slutsatser om de reguliära förhållandena, allra minst för träskulpturens vidkommande. Att en eller annan, kanske flere af de »vandrande mästare», som — ett slags artistvagabonder — drogo från plats till plats och för kortare eller längre tid slogo upp sin verkstad än här och än där, hvarest tillfälle till arbete gafs,[2] äfven besökt Gotland och där gifvit de inhemska arbetarna vissa impulser i den ena eller andra riktningen, är antagligt, så vidt jag kan se (jfr kap. 8), i ett fall t. o. m. mer än så. Emellertid finner jag intet, som skulle omöjliggöra det andra uppställda alternativet, det nämligen, att de inhemska konstnärerna — till hvilka då må räknas de i Visby bosatta af tysk nationalitet — på utländsk ort tagit kännedom om tidens konstproduktion, där skolat sin smak och måhända äfven sin manuella färdighet genom att som underordnade medhjälpare deltaga i lärlingsarbetet i någon berömd mästares verkstad.[3]

[1] Osannolikt synes mig ej vara, att den ofvan nämnde och kanske på landsbygden bosatte »ymaginatorn» Johannes Bugge var utländing, westfalare, och på ett eller annat sätt stående i släktskapsförhållande med den ungefär samtidigt lefvande målaren Herman Buoge från Soest, som 1347 »scripsit, notavit atque illuminavit» en nu i kyrkan i Brilon förvarad mässbok (Nordhoff: Die Soester Malerei unter Meister Conrad, Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl. LXVII, s. 115, Schmitz: Die mittelalterliche Malerie in Soest, Münster i W. 1906, s. 123).

[2] Sådana »vandrande konstnärer» voro t. ex. den nordtyske gjutaren Hans Apengheter under 1300-talets 2:a fjärdedel (se Hach: Zur Geschichte der Erzgiesskunst, Rep. f. Kunstw. 1881, s. 178—182, jfr Goldschmidt: Lüb. Mal. und Plast., s. 8), vissa samtida kölnska stenbildhuggare (Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik, Strassburg 1910, s. 81—82) och den mäster Johannes, som på 1410-talet högg statyerna på Bremens rådhus (Waldmann: Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölner Kunst, Strassburg 1908, s. 4). Äfven bland de andliga (munk-)konstnärerna synas hafva funnits de, som på samma sätt lefde på resande fot; åtminstone tycks det vara en sådan, som afses, när Cæsarius Heisterbachcensis: Illustrium et historiarum memorabilium lib. XII. Dialogi miraculorum VIII: 14 (Antwerpen 1604), s. 482 berättar om en cistercienserm målare, som på hans tid (omkr. 1200) af religiöst nit »in diversis domibus» gratis målade krucifix: »nostros (cistercienserna) crucifixos ipse pene omnes fecit»; jfr också Humann: Zur Beurtheilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und östliche Entstehung, Rep. f. Kunstw. 1902, s. 33—35.

[3] Under hvilka former de medeltida konstnärernas studieresor ägt rum, är ytterst ofullständigt kändt. Det förefaller dock synnerligen antagligt, att de tillägnade sig sin

»SKIZZ-BÖCKER».

Likaväl som dylika studieresor i en mängd fall äro belagda i andra länder, bör man hafva rätt att räkna med dem äfven hos oss, åtminstone där som på Gotland ett friskt och rörligt konstlif förefanns liksom de yttre förutsättningarna för en lätt korrespondens med utlandet. Som medel för de konstnärliga idéernas öfverförande hafva vi då oftast att tänka på de tecknade mönsterböcker — »skizzböcker» kan man säga med en modärn benämning, om man därmed icke förbinder tanken på egentliga studier efter naturen eller fritt nedkastade intryck — i hvilka de medeltida konstnärerna samlade de förebilder, de kunde komma i behof af, och förvarade resultaten af sina läro- och vandringsår. Från Frankrike äga vi Villard de Honnecourts berömda album,[1] från 1200-talets andra fjärdedel,[2] ett annat André Bonneveu tillskrifvet (i Pierpont Morgans samling, New-York),[3] och en viss Jacques Deliwes (i Berlin), från 1300-talets midt, från Österrike en mönsterbok från klostret Rein (i Hofbiblioteket, Wien) från 1200-talets början och en böhmisk från 1300-talets slut (i Braunschweig), från Tyskland en kölnsk från det följande århundradets början (i Ambras-samlingen, Wien), och skrifvaren Stephan von Urachs från dess slut (i Hof- und Staatsbibliothek, München).[4] Äfven i de nordiska länderna hafva sådana »skizzböcker» förefunnits. En isländsk, publicerad af Fett,[5] förvaras i Universitetsbiblioteket i Köpenhamn — den stammar från 1400-talet,[6] men kopierar

grundläggande kunskap just på det sättet, att de under längre eller kortare tid som gesäller fingo tillfälle att på nära håll följa arbetet i en i rop stående ateljé och mer eller mindre självständigt i någon mån lägga hand vid detsamma; jag påpekar, att så hafva t. ex. såväl Dehio: Zu den Skulpturen des Bamberger Domes (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1890, s. 197) som Weese: Die Bamberger Domsculpturen (Strassburg 1897), s. 122 och Lefrançois-Pillion: Les sculpteurs français du XIII:e siècle (Paris 1912), s. 224 velat inom Reims-domens figurutsmyckning se vissa spår af de tyska bildhuggare, som sedan i Bamberg omsatte, hvad de inhämtat under sin franska lärotid, och att Franck-Oberaspach: Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster (Düsseldorf 1903), s. 89 identifierat, ehuru väl på ej fullt tillräckliga skäl, mästaren till Strassburg-domens sydportal med en i Chartres tidigare verksam konstnär.

[1] Den mig tillgängliga upplagan däraf har varit den, som utgifvits af Willis: Fascimile of the sketch-book of Wilars de Honecort, an architect of the thirteenth century (London 1859, en utvidgad öfversättning af Lassus' och Darcels upplaga, Paris 1858, med inledande essay öfversatt efter uppsats af Quicherat i Revue archéologique 1849).

[2] Willis: a. a. s. 5—7 (efter Quicherat).

[3] Publicerad af Fry: On a fourteenth century sketch-book (Burl. mag. X, s. 31—38).

[4] Om dessa sistnämnda se von Schlosser: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter (Wien. Jahrb. XXIII: 5, s. 314—325) och Burger: Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Berlin-Neubabelsberg 1913—), s. 85—89.

[5] En islandsk tegnebog fra middelalderen (Kristiania 1910; jfr Hildebrand: En isländsk skizzbok från medeltiden, Konst II, s. 5—8, 19—20).

[6] Fett: a. a., s. 24 menar århundradets förra hälft. Roosval: Ett isländskt bevis för jordens klotform? (Svenska dagbladet den 10 april 1911) antar däremot dess senare hälft, hvad jag finner bekräftadt af den å pl. 26 förekommande sköldformen, som hos oss — och

till stor del förebilder från äldre epoker — och i Sverige har jag[1] trott mig finna spår af en annan, möjligen af norskt ursprung,[2] från 1300-talet,[3] försvunnen, men använd som modell för gravyrerna å en sen-medeltida silfverkalk från Askersunds landsförsamlings kyrka (St. hist. mus.).[4] De flesta af dessa böcker hafva visserligen efter allt att döma tillhört målare, men att äfven bildhuggare användt sig af liknande, är visst. Villard de Honnecourts album har, hvad flera af dess blad angår,

på Island väl ej förr än i Sverige — knappast kan tillhöra en äldre tid än först omkr. 1475 (jfr Ekhoff: Tvenne sköldar från slutet af medeltiden, Sv. fornm. för. tidskr. VII, s. 270), men blir vanlig först därefter och bibehåller sig långt in på 1500-talet (se t. ex. grafstenen öfver Cunibertus Jacobi, † 1531, i Roskilde domkyrka, afb. af Løffler: Gravstene i Roskilde Kjøbstad, Köpenhamn 1885, pl. 17, minnestaflan öfver Henrik Rosencrantz, † 1537, från Visby domkyrka, nu i Gotl. forns., afb. af Ambrosiani: Minnessköldarna från Fogdö kyrka, Strängn.-Stud. II, fig. 69, den 1572 daterade bänkgafveln i Tirbike, Danmark, afb. af Jensen: Danm. snedk. og billedsnid., fig. 45).

[1] af Ugglas: Till frågan om den konstnärliga traditionens fortlefvande under medeltiden (K. og kult. II, s. 28—32).

[2] af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 41 not 4. Skälet för detta antagande har varit, att bland figurerna på i fråga varande kalk äfven ses den helige Halvard (med en kvarnsten), ett specifikt norskt helgon (se Daae: Norges Helg., s. 163—169), hvars kult Bull: St. Halvards dyrkelse i Norge (K. og kult. I, s. 63—64) t. o. m. anser varit strängt begränsad till Oslo stift. Jag gör emellertid uppmärksam på, att bland målningarna å dörrarna af ett nordtyskt, troligen lübeckskt, altarskåp från 1400-talets slut i Högsby (Smål.) ses ett ynglingahelgon bärande ett kvarnhjul, som förefaller vara just Halvard och ett vittnesbörd om, att hans kult äfven sträckt sig till vårt land, då bland altarskåpets öfriga figurer ses bl. a. de heliga Erik, Olof, Birgitta, Katarina af Vadstena, Henrik samt (den småländske) Sigfrid och alltså konstnärens program i detalj blifvit föreskrifvet af den svenska beställaren. Halvard bär visserligen diakondräkt, hvad icke stämmer med legendens uppgift om hans borgerliga stånd, men Fett: Oslo skytshelgen (K. og kult. I, s. 7—13) har genom exempel visat, hur föga fast helgonets ikonografi var, och att han t. o. m. afbildats som biskop (trästaty från samma tid som Högsby-altaret från Skredsvik, Bohuslän, afb. af Fett: a. a., s. 11 samt Brusewitz: Elfsyssel, Göteborg 1864, s. 284). Skulle bilden å det svenska altarskåpet afse de båda andra romerska helgon, hvilkas attribut äfven är en kvarnsten, påfven Calixtus I och biskop Quirinus, vore märkligt om dessa, långt allmännare kända och populära i den tyska konsten, här skulle hafva saknat sina öfliga värdighetsbeteckningar. (Jfr dock nästföljande not.)

[3] I min anf. upps. i K. og kult. II, s. 29 har jag trott mig kunna bestämma dess tillkomsttid till omkr. 1300. Jag vill dock här anmärka, att den af den nyssnämnda Halvard-bilden burna pälskragen visserligen förekommer redan vid denna tid (t. ex. i en miniatyr i Manesse-handskriften, Bibliothèque national, Paris, Hottenroth: Handbuch der deutschen Tracht, Stuttgart 1896, fig. 74: 5), men att den hufvudsakligen förefaller använd omkring och efter 1300-talets midt (se en glasmålning i Königsfelden, Schweiz, 1300-talets midt, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 172, Bertrams Grabow-altare 1379, Lichtwark: Meister Bertram, Hamburg 1905, afb. s. 233, Kristoffer II:s grafmonument i Sorø, enligt Lange: Iakttagelser over den plastiske Udsmykning af Christoffers den Andens, Valdemar Atterdags og Margretes Gravmæler, Aarb. f. nord. Oldk. 1893, s. 2 från omkr. 1390, afb. t. ex. af Køb ke: Danske Kirkebygn., fig. 40), hvarför måhända, trots andra omständigheter som synas tala däremot, »skizzbokens» tillkomsttid med större säkerhet bör förläggas till denna epok. Månne den kan hafva tillhört någon af de norska eller i hvart fall norskt-influerade målare som, enligt hvad uppvisats af Lindblom (se ofvan, s. 19), vid denna tid verkat just i mellersta Sveriges kyrkor?

[4] Afb. i K. og kult. II, s. 30—31.

varit afsedd som mönstersamling för skulptur,[1] och som Goldschmidt[2] först framhållit, måste man förutsätta dem för att förstå, hur t. ex. ett motiv från någon af de stora franska katedralernas fasadutsmyckning i nästan fullständigt öfverensstämmande form kan dyka upp i en tysk kyrkodekoration, en åsikt som senare forskningar gång på gång bekräftat[3] — i Sverige har t. ex. Romdahl[4] med goda skäl i vissa delar af den inre dekorationen i Linköpings domkyrka velat se »en öfversättning i sten af en kringströfvande stenhuggares anteckningsbok».[5] Dessutom kan man tänka sig, att vissa smärre lättransportabla konsthandtverksföremål såsom elfenbensstatyetter och plastiska guldsmedsarbeten kunna, som användbara modellfigurer, spelat en viss roll för de konstnärliga motivens spridning, särskildt de förstnämnda, åtminstone under höggotiken, då

[1] Jfr Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle (Paris 1866—1869), VIII, s. 263—266, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 64, 78—80. Att vissa af figurbladen kopierats efter eller tänkts som modeller äfven för målade glasfönster, är dock uppenbart, så madonnabilden på pl. XIX, sammanförd med en afteckning af en fönsteromfattning i katedralen i Reims (påskrift: »Vesci une des formes de Rains»).

[2] Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil (Berlin 1902), s. 46; jfr von Schlosser, Wien. Jahrb. XXIII: 5, s. 322.

[3] Ett belysande exempel på sättet för dessa böckers användande gifves af Wolters: Beiträge zur Geschichte der Skulptur im Halberstädter Dom (Halle a. S. 1911), s. 77—78. Wittes kategoriska uttalande (rec. af Lübbecke: Die gotische Kölner Plastik, Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 31): »An die Musterbücher für Plastik glaube ich nicht, mögen sie für das mehr Ornamentale des öfteren nachzuweisen sein» har jag svårt att förstå med de fakta på hand, som framkommit icke minst med afseende på de förhållanden, Witte hänsyftar på, den franska gotikens upptagande i Tyskland. Från andra håll har man för öfrigt urkundliga vittnesbörd om, att målare af facket förfärdigat teckningar, efter hvilka bildhuggare arbetat (se t. ex. Moriz-Eichborn: Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, Strassburg 1899, s. 210, 407 not 305, de Bosschère: La sculpture anversoise aux XVe et XVIe siècles, Bruxelles 1909, s. 38 not 2) helt naturliga också, när man tar i betraktelse den nära förbindelse, som under medeltiden rådde mellan skulptörer och målare och som jag nyss påpekat (ofvan, s. 42—43).

[4] Medelt. stenskulpt. i Link. domk. (Konst II, s. 10).

[5] Däremot nödgas jag tillstå, att jag ej känner mig öfvertygad om, att krucifixet i Vintrosa (Närke) verkligen, som Roosval: Mathias Grünewald och triumfkrucifixet från Vintrosa (Strängn.-Stud. I, s. 122; [afb. fig. 60] sökt uppvisa, återgår på ett framför en Grünewaldmålning ritadt skizzboksblad eller dylikt. De anförda likheterna mellan arbetet i fråga och Grünewalds krucifixtyp finner jag knappast så slående, att ett direkt samband behöfver förutsättas. Kroppens »ensidiga utböjning mot höger» (a. a., s. 118), som kontrasterar mot den zigzaglinje, som de höggotiska krucifixen vanligen äga, har tvifvelsutan sin grund i den tendens mot ren vertikalism, som allmänt uppträder vid 1400-talets början, och hvad de X-formigt korsade fötterna angår (jfr Roosval: a. a., s. 120) finnes det exempel på deras förekomst långt före sengotisk tid, då de annars äro vanliga (relief i Wigbertiklostret i Erfurt, af Greinert: Erfurter Steinplastik des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1905, s. 8 [fig. 2], troligen dock väl tidigt daterad till 1350-talet, votivtafla i Mariakapellet i Würzburg, enligt Pindar: Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Würzburg 1911, s. 109 [pl. XXXVI] från omkr. 1410, m. fl.), till följd hvaraf jag för egen del anser mig hafva rätt att fortfarande vidhålla den datering af Vintrosa-krucifixet, jag tidigare gjort (Katalog öfver utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift i Strängnäs 1910, Stockholm 1910, n:r 66: 1400—1450).

elfenbensnideriet efter en lång tid af stark tillbakagång åter blef om huldadt af tidsmodet och dess alster — främst de från de parisiska ateljéerna stammande — som begärliga konsthandelsföremål fingo en vidsträckt afsättning.

Hela denna fråga är — jag upprepar det — en ytterligt svårlöst och en som man, om ej oväntade materialupptäckter af hittills okändt slag komma att göras, knappast har hopp om att ens i framtiden få fullt klart utredd.[1] Fakta tala dock och skola, som jag hoppas, göra det äfven på det område, som här skall behandlas.

3.

DEN FÖRKRISTNA SKULPTUREN I NORDEN.

Hvilka voro då den medeltida gotländska träskulpturens inhemska förutsättningar? Förelåg någon tradition, på hvilken konstnärerna kunde bygga vidare, från tiden före den, då den kristna kulturen tog vid, och hvilket var månne så att säga utgångsläget vid den nya epokens begynnelse?

GULDSMEDSKONST.

Den förhistoriska arkeologien ger härpå ett åtminstone i vissa hänseenden tillförlitligt svar. Genom den fulländadt säkra smak och den tekniska öfverlägsenhet, som präglar den mängd förhistoriska guldsmedsarbeten,

[1] Tilläggas må, att lika dunkel som frågan är, om våra konstnärers personliga förhållande till sina förbilder, är den om deras tekniska metoder och arbetssätt. Bergner: Handb. der kirchl. Kunstalt., s. 215 (jfr samme förf.: Naumburg und Merseburg, Leipzig 1909, s. 52, Vöge: Über die Bamberger Domsculpturen, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 219) ha trott sig kunna leda i bevis, att stenskulptörerna åtminstone i vissa fall begagnade sig af i gips eller dylikt framställda första utkast, men att — om öfver hufvud taget detta är riktigt — äfven träskulptörerna, ens de ledande och nydanande, förfarit på samma sätt, är därför icke sagdt och knappast antagligt. Träblocket, de hade att utarbeta, torde i horisontal ställning fastgjorts vid en på golfvet placerad ställning, ett slags hyfvelbänk (se den senmedeltida afbildningen hos Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 185) och hafva, att döma af urtagningarna i hjässan hos en hel del statyer, däri säkert fastskrufvats. Materialet är på Gotland vanligen ek, särskildt för anspråksfullare arbeten, men äfven asp och björk äro ofta förekommande (jfr ofvan s. 44, not 1). I de flesta fall har blocket ofta mycket djupt urgröpts bakifrån för att förhindra sprickning vid en ojämn torkning af träets massa (massiva äro dock t. ex. Mater dolorosa och Johannes i Hamra eller Kristusbilden från Visby domkyrka) och lakunen har täckts af en baldakinuppbärande dorsal. Polykromeringen, som aldrig felats och som torde förfärdigats i skulptörens egen ateljé, har här som vanligt lagts öfver en tunn kredering, sedan möjliga sprickor först tätats medelst stycken af groft linne; där detta kunnat kontrolleras, förefalla dock denna nödfallsutväg hafva relativt sällan behöft anlitas af de gotländska konstnärerna, ett vittnesbörd om deras goda val af material och dess omsorgsfulla behandling. — Jag påpekar i förbigående den belysande interiör från en träsnidarverkstad från omkr. 1300 — alltför litet observerad — som afbildas i relief på en korstolssida från Pöhlde (Welfenmuseum, Hannover): konstnären sitter framför sin hyfvelbänk, i hvilken fastgjorts en del af den korstol, han har under arbete, med en mejsel i den ena och en klubba i den andra handen; på väggen äro ytterligare en rad mejslar placerade i ett ställ, passare och vinkelhake hänga bredvid på hvar sin spik, på en hylla står ett dryckeskärl(?).

hvilka framställts af gotländska konsthandtverkare, tillhöra dessa arbeten det bästa, som ej blott hos oss skapades, särskildt under vikingatiden, men äfven tidigare, då guldsmeden Marila — en på folkvandringstiden lefvande mästare, bärare af Sveriges äldsta konstnärsnamn — med stolt självkänsla signerade ett af honom förfärdigadt silfverspänne.[1] I den ögats och handens träning, som de gotländska konsthandtverkarna af detta fack genom århundraden hade tillfälle att förvärfva sig, ej mindre än i den de ästetiska instinkternas förfining, som smaken för allsköns materiell lyx hjälpt till att drifva upp under den förhistoriska tidens sista perioder, ligger helt visst en af de djupaste grunderna för framalstrandet af den för de nordiska förhållandena egenartadt höga ståndpunkt, den gotländska medeltida konstkulturen en gång skulle komma att intaga.[2]

Denna rent ornamentala dekorationskonst lämnar oss emellertid i okunnighet om, hvilken roll figurplastiken eventuellt kan hafva spelat, och om dess beskaffenhet. Man kan ju antaga som rätt visst, att i jämförelse med den förra människoåtergifvandets konst haft sig — äfven för enklare uppgifter — en mycket blygsam plats anvisad ej blott på Gotland, men inom den nordiska konsten öfver hufvud taget. Den förkärlek för ett fritt och skenbart nyckfullt linjespel, som åtminstone allt ifrån folkvandringstiden framträder som det konstituerande elementet däri, har haft svårt att förena sig med de kraf på saklighet och återhållsamhet i fantasins utsväfningar, som i primitiv konst måste utgöra själfva grundbetingelsen för att lyckas vid det nyktra efterbildandet af den omgifvande verkligheten. Där det figurala dragits in i en dekorativ komposition, så som å vissa af de brakteater från det första årtusendets midt, som Gotland äger ett så stort antal af[3] och som — med undantag om man så vill af en nyligen vid Hägvide i

BRAKTEATERNA.

[1] Om den förhistoriska guldsmedskonsten på Gotland se Hildebrand: Jernåldern på Gotland (Månadsbl. 1878, s. 702—710, 733—757, 1879, s. 49—60, 163—180, 1885, s. 39—42), Montelius: Svensk konst under hednatiden (Sv. fornm. för. tidskr. I, s. 57—58). Marilas spänne, funnet i Etelhems socken (St. hist. mus.) — med inskrift i runor: M(i)k M(a)r(i)la w(u)rta = Marila gjorde mig — afb. t. ex. af Montelius: Kulturgesch. Schwed., fig. 377: a—b och (i färg) af Stephens: The old-northen runic monuments of Scandinavia and England (London och Köpenhamn 1866—1901) II, pl. efter texten.

[2] Jfr Hildebrand: De inhemska förutsättningarna för vår medeltids konst (Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 75), samme förf.: Är Gotl. medeltidsk. inhemsk eller ej? (sammast. V, s. 168).

[3] Gotländska brakteater äro förtecknade af Montelius: Från jernåldern (Stockholm 1869), s. 50—57, afb. (af figurbrakteater) pl. I: 3, II: 19, 22, Salin: De nordiska guldbrakteaterna (Ant. tidskr. XIV: 2, s. 17—24, afb. fig. 31—39, 49, 67, 68). Om figurernas betydelse, ännu ej fullständigt klarlagd, se Worsaae: Om Forestillingerne paa Guldbracteaterne (Aarb. f. nord. Oldk. 1870, s. 382—419), Müller: Vor Oldtid (Köpenhamn 1897), s. 606—611, Salin: a. a., s. 90—93, samme förf.: Heimkringlas tradition om asarnes invandring (Festskr. till Montelius 1903, s. 139—140), Ambrosiani: Odinskultens härkomst (Stockholm 1907), s. 21—44, Brate: Nyare forskning i nordisk mytologi (Stockholm 1907), s. 28.

Lärbro socken funnen hällristning från 15:e eller 14:e seklet f. Kr.[1] — utgöra dess äldsta kända försök i denna riktning, upplöses den anatomiska organismen i ett virrvarr af mer eller mindre osammanhängande snirkeldelar blott med afsikt att på ett kaligrafiskt effektfullt sätt fylla ytan och utan känsla för, hur de ursprungliga förebilderna, de romerska myntens kejsarporträtt, helt och hållet förvanskades. Intet visar bättre, hur främmande nordbon till hela sitt väsen var för det, som stått i centrum för de klassiska folkens hela konststräfvande, människokroppens plastiska formgifning. Med undantag af vissa enstaka monument från ungefär samma tid som de nyss nämnda, såsom krigarrelieferna på den bekanta hjälmen från Vendel[2] eller de mystiska bronsrelieferna från Öland,[3] märkliga genom sin exakta noggrannhet må vara mera rörande detaljerna[4] än helheten, fortgår utvecklingen i hela norden efter ungefär samma banor, mindre hänsynslöst, men knappast med mera förståelse för hvad det plastiska problemet gäller. Ännu vid den kristna epokens början står krucifixet å den stora Jellinge-stenen[5] (omkr. 880) insnärjdt som en initialfigur i en medeltida mässbok inom ett nät af sammantrasslade skönskriftsslingor, och de små figurerna å en del af de mellansvenska runstenarna från 1000-talet[6] eller å vissa norska bildstenar såsom de i

[1] Nordin: Gotlands första kända hällristning (Fornv. 1911, s. 144—152); ristningen innehåller bl. a. de vanliga med en mängd krigare bemannade skeppen (afb. a. a. s. 146—148).

[2] Afb. t. ex. af Stolpe och Arne: Graffältet vid Vendel (Stockholm 1912) pl. XLI: 1, 3—4, XLII: 1, Montelius: Kulturgesch. Schwed., fig. 367—369.

[3] Bästa afb. hos Stjerna: Hjälmar och svärd i Beovulf (Festskr. till Montelius 1903, s. 103) och Schück: Illustrerad svensk litteraturshistoria. I. Sveriges litteratur till frihetstidens början (2:a uppl., Stockholm 1911), s. 49, 50, Bæhrendtz: Kalmar läns forntid (Medd. fr. Kalmar läns fornm. för. V., pl. VI: 38).

[4] Hvilka för öfrigt också delvis undergått en ornamental stilisering (se behandlingen af björnpälsarna å Ölandsplåtarna. De sistnämnda torde också formellt bäst förklaras genom den af Sjöberg: Några ord om bilderna på Torslundaplåtarna, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 323—325 gjorda hänvisningen till orientalisk-byzantinska förebilder — för björnstridrelieferna vore jag för öfrigt ej obenägen att tänka på gladiatorsscenerna på de senantika konsulardiptykerna — hvilket ju ej hindrar att dessa i norden, i analogi med hvad Salin, Ant. tidskr. XIV: 2, s. 90—93 menar hafva ägt rum med förebilderna till brakteaternas figurbilder, tydts som illustrationer till nationella sagoepos af ett eller annat slag, se Schück: Till Lodbroks-sagan, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 138—140 och i Ill. sv. litteraturhist. I, s. 50—52, däremot dock Stjerna: Arkeologiska anteckningar till Beovulf, Månadsbl. 1903—1905, s. 441—451, Svear och Götar under folkvandringstiden, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 253, i Festskr. t. Montelius 1903, s. 118—119, Lundberg: Langobardernas stamsaga afbildad på Vendelfynden, Uppsala nya tidning den 9 sept. 1913 samt Belfrage: Hundhufvudmänniskorna, sammanst. den 11 sept. 1913).

[5] Afb. t. ex. af Rafn: Bemærkninger om Gorm den Gamles og Thyre Danebos Mindestene i Jellinge (Ann. f. nord. Oldk. 1852, pl. XIV), Kornerup: Kongehøierne i Jellinge og deres Undersøgelse (Köpenhamn 1875), pl. V, Wimmer: De danske runemindesmærker (Köpenhamn 1893—1908) I: 2, s. 21.

[6] T. ex. runstenarna vid Ramsjö (Uppl., afb. af Göransson: Bautil, Stockholm 1750, n:r 648, Dybeck: Sverikes runurkunder, Stockholm 1860—1876 I, n:r 648), Balingsta (Uppl.;

Alstad[1] och Dynna[2] äro på enklast möjliga sätt uppritade med mer eller mindre fantastiska konturer, liknande af barn klippta silhuettdockor vårdslöst fastklistrade på ett papper och med allehanda krumelurer tecknade däromkring.[3]

Ting som de här nämnda äro representativa för den nordiska monumentalplastiken — om ens detta namn här kan användas — under den förkristna tidens slutperiod, åtminstone så vidt man nu kan döma af det bevarade materialet, och man har, som strax skall vidare omnämnas, knappast skäl att tro att bland det, som gått förloradt, funnits något, som i väsentligare mån skulle kunnat ändra vår uppfattning om dess karaktär. Blott på ett ställe når man längre och till ett vidare mått både af intresse för och begripande af människoafbildandets konst: just på Gotland. I jämförelse med nordens öfriga stå de gotländska bildstenarna i nämnda afseende högre än några andra.

DE GOTLÄNDSKA BILDSTENARNA.

En fullständig publicering af detta märkliga material och en mera omfattande undersökning af dess rötter och utvecklingsformer föreligga tyvärr icke. De gotländska bildstenarnas första ursprung är, som Montelius muntligen framkastat och Nordin[4] senare kunnat konstatera, att söka i vissa af de kalkstenshällar, som under den romerska järnåldern blefvo resta på öns graffält. De äldsta — från Bjärs i Hejnums socken[5] — som Nordin[6] hänför till tiden 200—400 e. Kr., sakna visserligen i sitt nuvarande tillstånd figurframställningar, men otydliga spår på den ena af de båda stenarna tyda kanske på, att sådana redan där förekommit.[7] På ett

Dybeck: I, a. a., n:r 137), Ockelbo (Gestrikl., Schück: Studier i nordisk litteratur- och religionshistoria, Stockholm 1904, I, fig. 15, samme förf.: Ill. sv. litteraturh. I, s. 115), eller den stora Sigurdsristningen på Ramsundsberget (Södermanl., Säve: Sigurdsristningarna på Ramsundsberget och Gökstenen, Vitterh.-akad. handl. 1869, pl. II, Montelius: Kulturgesch. Schwed., fig. 525). Ett enastående undantag utgör den uppländska runstenen vid Skokloster (Göransson: a. a., n:r 314, Dybeck: a. a. I, n:r 34: a—b, von Friesen: Uppl. runst., fig. 33—34), där de på hvardera sidan uppritade ryttarbilderna äro godt inkomponerade i fältet och afteckna sig mot bakgrunden med fast dragna konturer, ostörda af omgifvande ornamentsutväxter.

[1] Afb. t. ex. i For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1854, pl. III, Schirmer: Fra hedensk og kristen tid (sammast. 1910, s. 125).

[2] Afb. t. ex. i For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1854, pl. I samt af Gustafson: Norges oldtid (Kristiania 1906), fig. 602, Dietrichson: Vore Fædres Verk. Norges Kunst i Middelalderen (Kristiania och Köpenhamn 1906), fig. 77, Schetelig: En orient. stilindfl. (K. og kult. I, s. 43), Schirmer: a. a., s. 126.

[3] Jfr Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 20.

[4] Till frågan om de gottländska bildstenarnas utvecklingsformer (Festskr. till Montelius 1903, s. 143).

[5] Afb. af Nordin: Graffältet vid Bjärs i Hejnums socken, Gotland I. Gräfningsberättelse (Ant. tidskr. XV: 3, fig. 14, 17) samt i Festskr. till Montelius 1903, s. 143, 144.

[6] Festskr. till Montelius 1903, s. 143.

[7] A. a.: s. 114.

par föga yngre — i Bro kyrkas vägg[1] och vid Stenbro i Vallstena socken — ses vid sidan af ornament af olika slag ett bemannat långskepp, säkert, om ock primitivt inristadt, men först senare uppträda de egentliga figursviterna af det slag, som blir det för dessa stenar egendomliga, mytologiska och episka scener, som utgöra viktiga källor för kännedomen om vår äldre litteraturs motivskatter.[2] Vid hvilken tidpunkt detta skedde, är på det outredda stadium, stenarnas kronologi ännu befinner sig i, omöjligt att afgöra, kanske redan under folkvandringsperioden.[3] Vikingatiden är under alla omständigheter blomstringstidens period.

Jag får strax nedan tillfälle att beröra de åsikter, som framställts rörande dessa monuments stilistiska genesis. Här skall blott i korthet och med utgångspunkt i det ringa material, som i publicerad form står till buds, göras ett försök till en ästetisk värdering af dem i jämförelse med de alster af tidens konst, vi nyss lärde känna, en värdering som i vissa punkter afviker från den, som tidigare kommit dem till del (jfr nedan, not 4). Hvad man då först blir slagen af, är deras egenskap af *relief*-arbeten, må vara en relief af så stor flackhet, att den mångenstädes närmar sig den enkla gravyren och ofta får taga denna till hjälp,[4] medan annorstädes gravyren härskar så godt som enväldigt — ett markant undantag utgör Jellinge-stenen — och man först vid eller efter den kristna tidens början, alltså midt under själfva upplösningen af de inhemskt-nordiska konstidealen under inflytande af de nya, söder- och västerifrån inbrytande, har, så vidt jag varit i stånd att kontrollera, exempel på

[1] Afb. af Nordin: a. a., s. 145, Bugge: Vesterl. indfl., s. 311.

[2] Om deras tydning se särskildt Schück: Stud. i nord. litt.- och relig.-hist. I, s. 194—214, II, s. 209—215, samme förf., Ill. sv. litteraturh. I, s. 97—99, Stjerna: Sköldshädanfärd (Festskr. till Schück 1905, s. 121—125), Bugge: Vesterl. indfl., s. 320—331, samme förf.: Vikingerne (Köpenhamn och Kristiania 1904), s. 230—233.

[3] Nordin: a. a., s. 151 omtalar tvenne stenar vid Eriks i Bro socken, den ena med, den andra utan bilder. Invid den senare fann Nordin ett till 600-talet hänförligt bronsbeslag. Det framgår ej klart, om han tänker sig detta som dateringsmaterial, hvilket i så fall skulle gälla den bildlösa stenen (medan den med bilder vore yngre?).

[4] Hildebrand: Från äldre tider (Stockholm 1882), s. 6—7 menar, att »i tekniskt hänseende är således skilnaden mellan runstenarne och bildstenarne icke stor: äfven de senare måste betraktas som alster af den tecknande konsten, icke af skulpturen» (jfr samme förf., Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 76). Själfva faktum — relieftekniken praktiserande — är emellertid enligt min mening på den nordiska konstens dåvarande stadium tillräckligt märkligt för att konstituera en bestämd skillnad. Hildebrand framhåller för öfrigt med rätta själfva materialets, den mjuka kalkstenens, betydelse för dess uppkomst under påvisande af fastlandssvenkarnes i detta afseende ofördelaktiga ställning. Enkel gravyr är på de gotländska bildstenarna sällsynt, men förekommer dock i en del fall, så å Ardre-stenen n:r IV (Pipping: Om runinskrifterna å de nyfunna Ardre-stenarna, Uppsala och Leipzig 1901, fig. IV: a—b) och Sjonhem-stenen (om hvilken se nedan s. 57). Huruvida bildstenarna i allmänhet begagnade sig af färg till förhöjande af teckningens naturalism eller dekorativa effekt, är ej undersökt, men är dock i *ett* fall konstateradt (Pipping: a. a., s. 4—5).

en tvåplaning ytbehandling.[1] Teckningen är visserligen primitivt an tydande och silhuettartad, men som sådan korrekt nog och vittnande om en viss skarpögd iakttagelseförmåga — jag hänvisar t. ex. till den berömda Stenkyrka-stenen[2] (Gotl. forns.; fig. 1) där såväl proportioner som staffage-detaljer äro riktigt återgifna och man till och med synes hafva gjort ett försök att åstadkomma en slags djupverkan (se fartygets babordsstag löpande *bakom* skoten och seglet). Det anmärkningsvärda är emellertid framför allt kompositionens redighet och klara disposition. Ytan är här ej som annars upplöst i ett ornamentalt slingsystem, inom hvilket figurerna äro mer eller mindre tillfälligt insatta, ornamenten begränsas inom uppdragna ramlinjer och de enskilda människobilderna eller -scenerna få fritt utveckla sig utan att störas af ovidkommande ingrepp på den för dem reserverade platsen.

Fig. 1. Stenkyrka. Bildsten (nedre delen). (Gotl. forns.)

[1] Se t. ex. gafvelstyckena å en från Eskilstuna stammande grafkista från 1000-talet (St. hist. mus.), tvenne grafstenar i Hofs kyrka (Östergötl., Brate: Sveriges runinskrifter II. Östergötlands runinskrifter, Stockholm 1903—1906, pl. XXIV: 2—3), grafsten i Västerlösa (Östergöl, afb. af Montelius: Östergötland under hednatiden, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 4, samme förf: Kulturgesch. Schwed., fig. 536) runsten vid Resmo kyrka (Öl., Söderberg och Brate: Sveriges runinskrifter I. Ölands runinskrifter, Stockholm 1900—1906, pl. V: 4), grafsten i Sundby kyrkas vägg; (Södermanl., Dybeck: Svenska runurkunder. Stockholm 1855—1859, I, pl. 9), sten å Östra Rekarne kyrkogård (Södermanl., Dybeck: a. a. II, pl. 88).

[2] Afb. t. ex. hos Nordin: a. a., s. 146, Stjerna, Festskr. till Schück 1905, s. 122, Roosval, Sv. konsth., fig. 3, Bugge: Vesterl. Indfl., s. 324, samme förf.: Vikingerne, s. 228, Schirmer: Dragehoveder (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1905, s. 97).

Här föreligger för första gången en verklig och genomförd monumentalkonst. Den smyckande dekorationen är ej längre mer eller mindre smakfull kaligrafi, människoframställningen är icke längre ett ornament bland alla andra. Den står här för sin egen skull, fyllande sin symboliska eller berättande uppgift utan att förvirras af allsköns meningslöst biverk. Ett helt nytt intresse, som man hittills icke på motsvarande sätt mött i norden, en ny känsla för hvad plastisk framställning innebär — hur ofullständigt detta än må vara uppfattadt — hafva här tagit sig uttryck.

De iakttagelser, på hvilka detta omdöme är grundadt, gälla emellertid blott ett begränsadt antal af monumenten i fråga, främst den stora Stenkyrka-stenen, men äfven sådana som stenarna från Högbro i Roma[1] (Gotl. forns.), Tjängvide i Alskogs socken,[2] Ardre (den s. k. stora Ardre-stenen)[3] och Alskog[4] (samtliga dessa i St. hist. mus.). Deras tillkomsttid är osäker; Tjängvide- och Alskog-stenarna hafva daterats till omkr. år 900,[5] stenen från Högbro t. o. m. till 800-talet,[6] och de öfriga torde väl böra sättas till ungefär samma tid — det skulle icke ens förvåna mig, ifall det skulle kunna visas, att åtminstone Stenkyrka-stenen vore ännu något äldre. Jag tror, att denna tid med rätta skulle kunna betecknas som de gotländska bildstenarnas klassiska epok och äfven, att här verkligen kan sägas föreligga utgångspunkter för en vidare utveckling af en originellt inhemsk figural reliefkonst, som under gynnsamma omständigheter skulle kunnat visa sig mäktig att fortlefva in i kristen tid, att ombildas efter dess behof i allt målmedvetnare stegring mot verklig tredimensionalitet och därmed småningom leda öfver till en rundskulptur organiskt framvuxen ur landets egen mark. Det är också möjligt, ja sannolikt, att den äldsta gotländska stenskulptur, vi känna från medeltiden — relieferna på funtarna tillhörande hvad Roosval[7] kallat »den vilda stilens» grupp, hvars datum visserligen ännu ej är närmare preciseradt,[8] men säkerligen går långt upp i tiden — i sista hand är en fortsättning af denna älder-

[1] Afb. af Nordin: a. a., s. 148, Stjerna, Festskr. till Schück 1905, s. 124, Bugge: Vesterl. indfl., s. 271.

[2] Afb. t. ex. af Säve: Tjängvide-stenen (Runa 1845, pl. 3), samme förf.: Alskogs-stenarna på Gotland (Ann. for nord. Oldk. 1852, pl. VI), Stephens: Oldn. run. mon. I, s. 224, III, s. 343, Schück: Ill. sv. litteraturh. I, s. 101, Montelius: Kulturgesch. Schwed., fig. 524, Bugge: a. a., s. 319.

[3] Afb. t. ex. af Bugge: a. a., s. 321, samme förf.: Vikingerne, s. 231, Schück, Ill. sv. litteraturh. I, s. 96.

[4] Säve, Ann. for nord. Oldk. 1852, pl. V.

[5] Säve: a. a., s. 171, Bugge: Vesterl. indfl., s. 320.

[6] Bugge: Vesterl. indfl., s. 270.

[7] Sv. konsthist., s. 9—12.

[8] A. a., s. 12. Längre upp än till 1100-talets början har jag dock af olika skäl svårt att föreställa mig, att de kunna föras.

domliga tradition, från hvilken den bland annat ärft hela sin naiva berättarglädje, men sinnet för proportioner, klarhet och artistisk logik har, alla förtjänster i andra afseenden till trots, gått förloradt och har behöft en direkt främmande påverkan — från byzantinsk konst (se ofvan s. 9) — för att vid 1100-talets slut och 1200-talets början åter komma i jämvikt i Magister Majestatis'[1] och Sighrafs[2] verk.

Fig. 2. Ardre. Bildsten (del af grafkista). (St. hist. mus.)

Själfva ursprunget till denna upplösning af bildstenstraditionens klassiska stilbildning kan rätt godt studeras på en del monument, som tillhöra epokens afslutning, eller t. o. m. öfvergången till den kristna medeltiden: Ardre-stenarna n:r I, II och VI[3] (fig. 2) och stenen från Sanda[4] (samtliga i St. hist. mus.). De förra hafva af Pipping underkastats en redan förut åberopad ingående undersökning, enligt hvilken n:r I och II måhända af språkligt-epigrafiska skäl kunna dateras redan till 900-talets sista år, n:r VI däremot först till det nästföljande seklets förra hälft;[5] Sanda-stenen

[1] Roosval: Relikk. från Härads kyrka och dopfuntm. Majest. verkst. (Strängn.-Stud. II, s. 1—16).

[2] Roosval: Dopfunten från Vagnhärad och stenmästaren Sighrafs verk (Strängn.-Stud. II, s. 22—35); jfr samme förf., Sv. konsth., s. 16—17.

[3] Afb. af Pipping: a. a., fig. I, II, VI, Schück, Ill. sv. litteraturhist. I, s. 98, 99, Mohrmann och Eichwede: Germanische Frühkunst (Leipzig 1906—1907) II, pl. 114: 4, Bugge: Vikingerne, s. 227.

[4] Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1907 (Fornv. 1907, s. 248), samt hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 46, Stephens: a. a., II, s. 778 (öfverdelen).

[5] Pipping: a. a., s. 8, 36, 40, 46. Brate: Ardre-stenarna (Ark. f. nord. fil. 1902, s. 133—134) menar dem däremot, och efter allt att döma på goda skäl, samtliga i tiden stå hvarandra nära (1000-talets midt) om också stilistiskt tillhörande tvenne något skilda grupper, af hvilka den ena skulle utgöras af n:r I—III, V, VI — n:r III signerad af runristaren (och väl också stenhuggaren) Likraibr — den andra af n:r IV och VII. Angående stenarnas inbördes förhållande häfdar Brate samtidigt med rätta att åtminstone vissa af dem (n:r I, II, V, VI) utgjort delar af en kristen grafkista (jfr den samtida nyligen af St. hist. mus. förvärfvade från Eskilstuna!).

är med dem ungefärligen jämnårig.[1] Den kompositionens klara öfverskådlighet, som utmärkt Stenkyrka-stenen, återfinnes här ej mera. Ornamenten, som utträngts från sin plats af inskriftband, hållas ej längre tillbaka inom begränsande ramar, men träda i omedelbar beröring med figurerna, utfyllande tomrummen omkring dem eller lagda under deras fötter som en bugnande marklinje. Ännu å Sanda-stenen samt Ardre-stenarna I och II hålles en viss måtta, men i n:r VI har det dekorativa slingverket, inom hvilket ett par fyrfota djur alldeles upplösts, växt ut öfver hela ytan, och de tre människofigurerna försvinna däri som drunknande i ett tånghaf, snedt inplacerade där plats händelsevis varit ledig. Det är här — mutatis mutandis — ett återvändande af brakteatstilens smakideal, ett återfall till en redan passerad ståndpunkt: figuren blir ornament och intresserar ej mer som verklighetsåtergifning, som konkretiserande form — ett slags förhistorisk Jugendstil. Den tomma linjen blir åter den härskande, strypande rivalerna med sina polyparmar. Å de fyra återstående Ardre-stenarna[2] regerar den enväldigt, likaså å stenarna från Stånga[3] och Sjonhem.[4] Reliefen börjar samtidigt försvinna — i stället för att arbeta på dess frigörelse från dess ursprung, teckningen, på dess skarpare modellering, uppger man redan började försök. Å Ardre-stenen n:r IV och Sjonhem-stenen är gravyren god nog för dekorationens konstfulla snirklar och knutar.

Det är ej min mening att framställa denna process som en smakdekadens. En ornamentik som den å Sjonhem-stenen är af en präktig effektfullhet, som minst af allt vittnar därom. Hvad jag velat hafva framhäft, är blott, hur de ansatser till plastiskt skapande, som förelågo vid tiden omkr. år 900, småningom runno ut i intet af orsaker, som dels böra hafva sammanhängt med ett allmänt öfvermäktigt tidsmode, som kräfde det berättande stoffets degradering till förmån för en enbart smyckande dekoration, dels med de nya inbrytande kulturförhållanden, för hvilka själfva detta

[1] Pipping: a. a., s. 46, Bugge: Vesterl. indfl., s. 323. Stephens: a. a., II, s. 777: »from 10th or 11th century». Äfven denna sten anses af Brate: a. a., s. 140 vara gafvelstycket från en grafkista. — En slags öfvergångsform tyckes representeras af Hablingbostenen (afb. af Stephens: a. a. II, s. 708, III, s. 131, Schück: Stud. i nord. litt.- och rel.-hist. II, s. 210, samme förf., Ill. sv. litteraturh. I, s. 101) där figurscenen ännu har fritt rörelseutrymme, medan hela nederdelen är upptagen af en »drakslinga» och från öfverkanten ett toppornament skjuter nedåt.

[2] Pipping: a. a., fig. III: a—b, IV: a—b, V, VII: a—b, Mohrmann-Eichwede: a. a. II, pl. 114: 5.

[3] Pipping: a. a., fig. VIII: a—b.

[4] Afb. hos Sjöborg: Samlingar för Nordens fornälskare (Stockholm 1822—1830) II, pl. 59: 228 samt hos Nordin: a. a., s. 153, där stenen dateras till 1000-talets senare hälft; så också Pipping: a. a., s. 44 och Hildebrand: Om dopfunten i Åkirkeby på Bornholm (Månadsbl. 1887, s. 184—185; Wimmer: Døbefonten i Åkirkeby Kirke, Köpenhamn 1887 s. 46—47 har satt den till 1200-talets midt!).

stoff blef allt mer och mer främmande. För fyllande af de uppgifter, som därmed kommo att ställas, ledde icke längre några vägar framåt från de gifna utgångspunkterna. Andras handledning behöfdes, främlingars, bättre förtrogna med tidens kraf och medlen till deras förverkligande. Den tekniska handtverksskickligheten och den ästetiska mottagligheten funnos beredda till vidare uppöfning. Det var andra förutsättningar som felades: de plastiska formalprinciperna, och det skulle behöfvas långa läroår, förrän de förvärfvades, förrän de blivit fullt begripna och använda som naturliga uttryck för de konstnärliga viljeyttringarnas konkreta gestaltning.

4.

TRÄSKULPTUR: RELIEF.

Den framställning af den gotländska stenreliefens utveckling under heden tid, som här gifvits, så som jag har försökt afläsa den ur det ännu ofullständigt kända materialet, skulle vara alltför omständlig, om jag ej samtidigt trodde mig hafva rätt att däraf draga slutsatser äfven för träsnideriets del och se den förra som en nog så trogen spegling af det senare. Uttryckliga bevis för denna rätt äro visserligen omöjliga att förebringa, försvunna som nu alla de dokument äro, som skulle kunna stödja densamma, men antagandet ligger alltför nära till hands för att kunna afvisas. Bildstenarnas egen faktur med den flacka reliefen och dess vinkelrätt affasade konturer (se särskildt Ardre-stenarna!) verkar som en oförmedlad öfversättning af en i trä utförd dekoration,[1] och ett par monument från det första kristna seklet ådagalägga, att under alla omständigheter vid denna tid en fullständig parallellism förelåg: fragmenten från tvenne stafkyrkor i Hemse (St. hist. mus.)[2] och Guldrupe (Gotl. forns.),[3] båda stilistiskt hvarandra närstående.[4] Hvad deras tillkomstdatum angår, har det af Ekhoff[5] med rätta bestämts till 1000-talet, en datering som väl kan preciseras till dess andra hälft tack vare Scheteligs undersökningar om den stilriktning, den s. k. Urnes-gruppens stil (se nedan s. 69—70), till hvilken de böra räknas[6] och hvars centralmonument, den utvändiga

FRAGMENTEN FRÅN HEMSE OCH GULDRUPE.

[1] Jfr Hildebrand: Kyrkl. konst., s. 52, von Friesen: Uppl. runst., s. 20.

[2] Ekhoff: En nyfunnen stafkyrka vid Hemse på Gotland (Ny ill. tidn. 1896, s. 374—375, 382—383, med afb.; afb. äfven hos Roosval: Kirch. Gotl., pl. 39, Ambrosiani: Medelt. kyrkl. byggnadsk., fig. 1—6, samme förf.: Gotl. kyrkoinv., fig. 31).

[3] Afb. hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 23, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. II, pl. 114: 1, Roosval: Svensk kyrkobyggnadskonst (Sv. turistför. tidskr. 1914, s. 215).

[4] Jfr Roosval: Kirch. Gotl., s. 95, Ekhoff: S:t Clemens, s. 164.

[5] Ny ill. tidn. 1896, s. 383; jfr samme förf.: S:t Clemens, s. 164.

[6] Ekhoff: S:t Clemens, s. 164, von Friesen: a. a., s. 19, Schetelig, Urnes-gruppen (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 81), Schirmer (sammast. 1910, s. 122).

ornamentiken å Urnes kyrka i Norge, hänföres till omkring 1060—1080.[1]

Tekniskt och artistiskt äro dessa fragment öfverlägsna prof på, hvad de gotländska träsnidarna vid denna tid förmådde. Reliefen är mästerligt klar och skarp. I kompositionens säkerhet och elegans stå de Urnesdekorationen[2] ej efter. Lika väl som stenmonumenten vittna de om, att hvad som brast, icke var handlagets skolning och smakens kräsenhet; introduktionen till det präktiga ornamentsnideri, som det medeltida Gotland i sådan mängd efterlämnat å bänkryggar, skåpdörrar, korstolar och fattigstockar, kunde icke varit mera glänsande. Men hvad man här saknar, är hvarje ansats att plastiskt modellera reliefen. Är dess behandling visserligen ej präglad af samma slags monotoni, som härskar i ett samtida norskt arbete som portalfragmenten i Björlstad,[3] stå de svenska verken långt ifrån den liffulla uppdelning i olika plan, som Urnes-konstnären så lyckligt genomfört (å kyrkans norra vägg) och där ett nytt grepp på de skulpturala möjligheterna djärft är försökt. Det är samma

Fig. 3. Guldrupe. Fragment af stafkyrka. (Gotl. forns.)

[1] Schetelig: a. a., s. 105. Den datering som Roosval: Kirch. Gotl., s. 94, tyckes vara böjd att åsätta de gotländska arbetena — 1100-talets förra hälft — synes alltför sen, om man också, så ringa kännedom man för n. v. har om de ornamentala formernas fortlefvande, ej bestämdt torde kunna förneka denna daterings möjlighet. Tilläggas må att Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv. (underskrift till fig. 24), som ett 1000-tals-verk betraktar äfven ett par dekorerade plankor i Hablingbo kyrkas torn, troligen äfven de rester af en stafkyrka. Dekorationen gör dock det bestämda intrycket af att vara en degenererad utlöpare af äldre förebilder, hvarför jag för egen del är böjd att hänföra dem allra tidigast till det nästföljande århundradet, så mycket mer t. ex. en af de stenreliefer, som nu äro inmurade i Vamlingbo kyrkas södra mur (afb. af Roosval: Strängn.-Stud. II, fig. 5, Ekhoff: Snidad bänk från Kungsåra kyrka i Västmanland, Fornv. 1907, s. 75) och som stamma från detta sekel (Roosval: a. a., s. 9, 10: äldre än Magister Majestatis [omkr. 1200], Ekhoff: a. a., s. 76: »allra första delen af 1100-talet») eller den inre bågreliefen kring tympanet i Hablingbo kyrkas nordportal (Roosval: Kirch. Gotl., fig. 44, samme förf., Strängn.-Stud. II, fig. 4) från 1100-talets andra hälft (Roosval: a. a., resp. s. 103 och s. 15) båda långt trognare ansluta sig till sådana äldre förebilder.

[2] Afb. t. ex. af Dietrichson: De norske stavkirker (Kristiania och Köpenhamn 1892), fig. 122—124, Schetelig, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909. s. 76—79, Schirmer, sammast. 1910, s. 100, 102, 105, 109.

[3] Afb. t. ex. af Dietrichson: a. a., fig. 126: a—b, samme förf.: Vore fædres verk, fig. 2, Schirmer: En overseet gammel kirkebygning (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1900, s. 103, 115), samme förf., sammast. 1910, s. 118, Schetelig, sammast. 1909, s. 82.

iakttagelse, som vi nyss gjorde på tal om Ardre-stenarna. Ytans flackhet brytes ej mer än på sin höjd skenbart därigenom, att slingorna vid sina skärningspunkter afgränsas från hvarandra af inristade linjer, och intrycket af deras löpande öfver och under hvarandra är alltså åstadkommet med tecknande, ej plastiskt modellerande medel.

Om i dekorationerna i Hemse och Guldrupe människoframställningar af ett eller annat slag ingått, kunna de lösryckta delar, som finnas bevarade, icke gifva några upplysningar om. Deras utsmyckning består af ornamentalt behandlade djur, drakar, som åtminstone i Hemse varit bevingade;[1] å sistnämnda plats har dessutom en fyrfoting ingått i ensemblen. I enlighet med hvad ofvan (s. 56—57) yttrats om 1000-talsornamentikens tendenser att kväfva figurliga framställningar, torde det emellertid icke vara oberättigadt att antaga, att de helt och hållet saknats eller spelat en nog så underordnad roll. Att dock trä äfven för figurala ändamål under denna och äldre tid i norden varit ett ofta använd t material, ligger i sakens natur, och af vissa litterära exempel, må vara ur utom-svenska källor, såsom den bekanta, ofta citerade beskrifningen af Olof Paas hall på Island[2] eller af sniderierna i Thorkel Haaks hus, skildrande ägarens äfventyr i Finland och Estland,[3] får man en föreställning om arten och omfånget af de uppgifter, till hvilka det kunde brukas,[4] uppgifter, som säkerligen ej voro begränsade till privatmännens högtidssalar, utan äfven förelågo för prydande af gudstjänsthusens väggar.[5]

RUNDSKULPTUR.

Det var också där, inom de hedniska gudahofven, som den förkristna tidens säkerligen enda rundskulptur — kanske med undantag af högsätesstolparna i vissa präktigare utstyrda privathus[6] — var till finnandes: gudabilderna.

[1] Jfr Ekhoff, Fornv. 1907, s. 72—73, 75.

[2] Laxdoelasaga kap. 29 (ed. Kålund, Köpenhamn 1889—1891, s. 100). Att beskrifningen därstädes verkligen åsyftar en skulptural, ej blott målad dekoration är klarlagdt af Nicolaysen: Olof Paa's gildestue (Norsk hist. tidskr. III: 2, s. 206—210).

[3] Njálasaga kap. 119 (Köpenhamn 1875, s. 239).

[4] Jfr Kornerup: Om den tidlige Middelalders Trækirker i Danmark (Aarb. f. nord. Oldk. 1869, s. 187—188), Bugge: Vesterl. indfl., s. 168—171.

[5] Den tidigare ofta uttalade åsikten, att de skulpterade delarna af Urnes kyrkas ytterväggar ursprungligen skulle hafva tillhört ett hedniskt hof (så senast Schirmer: Vore ældste kirkebygninger, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1902, s. 35, Fett: Norges kirker i middelalderen, Kristiania 1909, s. 4), kan icke längre upprätthållas efter Scheteligs ingående undersökningar af deras stilsammanhang (Urnes-gruppen, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, se särskildt s. 105—106; jfr Dietrichson: De norske stavk., s. 223—225). Schirmer, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 99—104, har visserligen senare sökt styrka sin egen mening med nya argument af olika slag utan att dock kunna öfvertyga om dess riktighet.

[6] Jfr Guðmundson: Privatboligen på Island i Sagatiden samt delvis i det øfrige Norden (Köpenhamn 1889), s. 185.

Uppslaget att till dyrkan framställa sina gudar under mänsklig gestalt torde, som Müller[1] framhållit, nordborna hafva erhållit genom de under den äldre järnåldern importerade romerska bronsstatyetterna, tack vare hvilka de väl också fingo sina om ej första,[2] så dock klaraste begrepp om figural friskulptur och som man äfven gjort försök att i samma material efterbilda på nordisk botten.[3] Otvifvelaktigt äro dessa efterbildningar att uppfatta som gudomligheter, men att de varit uppställda till offentlig tillbedjan, synes föga sannolikt, och åtminstone i de allra flesta fall bör man kunna förutsätta, att kultbilderna — väl också af långt större dimensioner — voro utförda i trä.[4] Ett danskt mossfynd från folkvandringstiden bekräftar också denna förmodan,[5] en 0,88 m. hög, starkt phallisk ekfigur. Från vårt land äga vi intet motsvarande exempel, men af litterära vittnesbörd från missionstiden är förekomsten af tempelbilder, »simulachra muta et surda»,[6] af ett eller annat slag uttryckligen belagd. Det bekantaste är Adams af Bremen[7] skildring af Uppsalatemplet med de tre sittande statyerna af Tor, Oden och Frö,[8] och om flere af den nya lärans förkunnare, så om den engelske missionären Walfred[9] och biskoparna Adalvard d. y. och Egino af Lund vid deras resa genom göternas

[1] Vor Oldt., s. 591.

[2] Redan från långt äldre tid, kanske redan allt ifrån omkr. 700 f. Kr., känner man små statyetter af brons funna i svensk jord, barbariska efterbildningar af orientaliska förebilder, men troligen af nordiskt ursprung (se Arne: Några i Sverige funna bronsstatyetter af barbarisk tillverkning, Fornv. 1909, s. 175—180; i Skåne äro t. o. m. ett par bilder funna, som dateras till 15.—14. årh. f. Kr., Arne: a. a., s. 183—185).

[3] Arne: a. a., s. 180—187; på Gotland är funnen en kvinnostatyett, som af Arne (s. 185, afb., s. 184) anses kunna tillhöra 600-talet e. Kr. Om fynden af romerska bronsbilder i Sverige se Engelhardt: Romerske Statuetter og andre Kunstgjenstande fra den tidlige nordiske Jernalder (Aarb. f. nord. Oldk. 1871, s. 432—454), Montelius: Kulturgesch. Schwed., s. 172.

[4] Jfr Mogk: [Die germanische] Mythologie (Grundriss der germanischen Philologie, utg. af H. Paul, 2:a uppl., III 1897—1900, s. 397). Müller: Vor Oldt., s. 591, omnämner tvenne olika danska fynd af människohänder i brons af nästan naturlig storlek, som kunna tänkas hafva tillhört verkliga kultbilder. Har så varit fallet, hafva dessa naturligtvis utgjort sällsynta undantag. Äfven bilder af guld, silfver o. s. v. skola hafva förekommit (Mogk: a. a., s. 398, Maurer: Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christenthume, München 1855—1856 II, s. 194) men då af allt att döma som amuletter el. dyl.

[5] Se Feddersen: To Mosefund (Aarb. f. nord. Oldk. 1881, s. 369—389, afb. s. 371); jfr Müller: a. a., s. 590—591, där äfven redogöres för ett annat, troligen likartadt fynd. Om de nordiska gudabilderna se för öfrigt Petersen: Om Nordboernes Gudedyrkelse og Gudetro i Hedenhold (Köpenhamn 1876), s. 33—37, Maurer: a. a. II, s. 192—195.

[6] Rimbertus: Vita Sancti Anscharii III, kap. 17 (Script. rer. suec. II, s. 210).

[7] Gesta Hamburgensis ecclesiæ pontificum IV, kap. 26 (ed. Pertz, Hannover 1846, s. 200).

[8] Månne icke den bronsstatyett, som funnits vid Rällinge, Lerbo s:n, i Södermanland (St. hist. mus.) kan återge denne sistnämnde? (Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1910, Fornv. 1910, s. 288 samt af Salin: Några ord om en Fröbild, Festskr. till Montelius 1913, s. 406.)

[9] Adam af Bremen: a. a. II, kap. 60 (s. 92).

städer,[1] berättas det, att de strängt foro fram mot de hedniska helgedomarnas bilder, ja finge man tro Jomsvikingasagan,[2] skulle i ett Västgötatempel funnits ej mindre än 100 gudastatyer — en af många orsaker emellertid föga sannolik uppgift.

Af de litterära notiserna framgår emellertid ytterst litet, som ger en föreställning om dessa bilders utseende.[3] Af Adams af Bremen skildring veta vi, att Uppsalagudarna voro sittande, hvilket också synes vara ett för dylika statyer vanligt representationssätt;[4] enhvar tyckes burit på ett förklarande attribut,[5] och Frö var framställd i phallisk gestalt i likhet med den danska träfiguren och en sörmländsk, från 1000-talet stammande bronsstatyett.[6] Den förstnämnda af dessa båda är ett arbete af råast möjliga slag: ett hufvud på en slags lång hals öfvergående i de fotlösa utväxter, som bilda benen. Hvad den senare angår, betecknar denna gifvetvis ett rätt väsentligt framsteg.[7] Äfven om det torde vara omöjligt att leda i bevis, hvad annars vore frestande att gissa, att här verkligen föreligger en kopia af den uppsaliensiska Frö,[8] kan man utan tvifvel med rätt stor sannolikhet från statyetten sluta sig till de mera monumentala kultbildernas allmänna karaktär och deras upphofsmäns konstnärliga gestaltningsförmåga. Bål och lemmar äga en viss grad af rundning, mustascher och skägg, ögonens och öronens form äro något så när riktigt angifna, och handens grepp kring hakan är af ett slags primitiv uttrycksfullhet. Men öfver de allmännaste antydningarna höjer sig konstnären icke, och vissa delar, som benen och fötterna, äro af en klumpighet, som närmar sig det oformliga.

[1] Adam af Bremen: a. a. IV, kap. 9, 29 (s. 183, 203).

[2] Kap. 12 (Fornm. sög. XI, s. 40).

[3] Jag påpekar i förbigående, att de Torsbilder, som man velat se framställda i (sten)gravyr och relief å ett par kristna västgötska monument, dels å en runsten i Sparlösa (Salems) kyrkomur (Stephens: Oldn. run. mon. III, s. 488, afb. hos Torin: Västergötlands runinskrifter, Stockholm 1871—1893, III, s. 39, n:r 87), dels å en dopfunt från Ottrava (St. hist. mus.; Stephens: Tordneren Thor, fremstillet på en skandinavisk døbefont fra omtrent år 1000[!], Köpenhamn och Edinburgh 1878, afb. s. 15), båda visat sig böra tydas på annat sätt, den förra troligen som en Kristus (Läffler: Om Sparlösa-stenen, dess två runinskrifter och dess bildfält, Västergötl. fornm. för. tidskr. II: 6—7, s. 92), den senare som funtens stenhuggare i arbete (Hilbebrand: Finnes Tor afbildad på en svensk funt?, Månadsbl. 1879, s. 42—47, jfr samme förf.: Från äldre tid., s. 25).

[4] Se Läffler: a. a., s. 93—94.

[5] »Wodan vero sculpunt armatum sicut nostri Martem; Thor autem cum sceptro Jovem simulare videtur.»

[6] Salin, Festskr. till Montelius 1913, s. 406—407; jfr ofvan, s. 61 not 8.

[7] Den är närmast jämförlig med en annan, stående bronsstatyett från Skåne (St. hist. mus.), afb. af Arne, Fornv. 1909, s. 185, och den ofvan (s. 61 not 3) omtalade gotländska kvinnofiguren i samma material.

[8] Jfr ofvan, s. 61 not 8.

Det är sant, att den sparsamma monumentalskulptur, som på kontinenten bevarats från tiden före den stora romanska konstens begynnande uppsving vid 1100-talets början, mångenstädes knappast når en högre grad af fullkomlighet, men hvad man där ägde som direktiv för framtiden, arfven från den klassiska antiken, fortplantade genom elfenbenssnideriet och det målmedvetet sig utvecklande miniatyrmåleriet, outtröttligt sysselsatta med det allt säkrare lösandet af figuråtergifvandets problem, det saknades i det hedniska norden, där sökandet efter plastisk form var ett trefvande på — i stort sedt — egen hand utan stöd af tradition eller erfarenheterna från lyckligare ställda syskonkonster. Det är högst antagligt, som Hildebrand[1] påpekat, stödd på en passus i Olof Tryggvasons saga[2] — skildrande ett uppträde i svensk bygd — att den religiösa rundskulpturen, templens gudabilder, skänkts ett mera lefvande utseende därigenom, att de, i likhet med hvad ofta har skett med de katolska helgonstatyerna, iklädts verkliga kläder af tyg, men hvad man på detta vis har vunnit, har naturligtvis vunnits på det konstnärliga utvecklingsarbetets bekostnad: på intet radikalare sätt har själfva formkänslan kunnat trubbas af, har bragts till tystnad själfva den känsla af otillfredsställelse inför det ofullkomliga, som skulle eggat till förnyade ansträngningar. De oroväckande tendenser till ornamentala utsväfningar, som vikingatidens slut medförde, har kanske också sträckt sina verkningar ännu längre än till reliefen. En liten, ur en träplanka skuren mansfigur i Nationalmuseum i Köpenhamn, funnen i drottning Thyras graf i Jellinge[3] är omflätad af en omotiveradt anbragt kringla, och ehuru den alldeles icke har karaktären af friskulptur, kan den dock måhända betraktas som symptomatisk för de farliga vägar, hvarpå äfven denna kan hafva varit inne.[4]

Det synes ej finnas anledning att förmoda, att förhållandena på Gotland i detta afseende i någon väsentligare grad skilt sig från dem på fastlandet rådande, om hvilka vi i det föregående, i brist på allt material från ön själf, sökt bilda oss en föreställning. Osäker som den

[1] Från äldre tid., s. 7—8, Sv. medelt. III, s. 19, Kyrkl. konst., s. 53, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 84.

[2] Sága Olafs konúngs Tryggvasonar, kap. 173 (Fornm. sög. II, s. 73—75).

[3] Kornerup: Kongeh. i Jell., pl. XV, Worsaae: Afbildninger fra det Kongelige Museum for nordiske Oldsager i Kjöbenhavn (Köpenhamn 1854), fig. 370.

[4] Man jämföre också ett graveradt metallkrucifix från Gåtebo (Öl.; St. hist. mus.; afb. af Salin: Några kruc. och kors i Stat. hist. mus., Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 306, Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 563: a, B. E. Hildebrand och H. Hildebrand: Teckningar ur svenska statens Historiska museum, Stockholm 1873—1883, II, pl. 4: a, Montelius: Det latinska korset, Nord. tidskr. 1907, s. 32), där mellangärdet upplösts i en knut och bröstpartiet i spiraler m. m. (efter iriska förebilder? — jfr det nedan, s. 76 omtalade krucifixet från Gestrikland!).

måste gestalta sig på grund af utgångspunkternas otillräcklighet, lämnar den dock oss knappast i tvifvel om den primitivitet, öfver hvilken den förkristna rundskulpturen icke nådde. Hade den figurala reliefkonsten, som jag ofvan framhållit, trots den jämförelsevis långt större säkerhet, med hvilken den arbetade, ett nog så starkt behof af att ställas under ledning af nya stilprinciper, utgående från en djupare uppfattning af de skulpturala problemen, så tör detta i ännu högre grad hafva gällt denna. I hur hög grad man har rätt att anse de äldre försöken som en förskola, där en viss grad af förtrogenhet med själfva materialbehandlandets teknik kan tänkas förvärfvad, så som otvifvelaktigt det medeltida ornamentssnideriet hade sina rötter i ett aflägset förgånget (jfr ofvan s. 59), är svårt att yttra sig om. För de nya uppgifter, som den kristna tiden skulle ställa, för besegrande af de svårigheter, som det kyrkliga behofvet af friskulptur i västerländsk mening lät framträda, voro de otillräckliga. Det nya stoffet ställde nya kraf, för hvilka man var oberedd. Den nationella traditionen måste brytas och ersättas af de nya stilideal, som voro det kristna västerlandets med dess omedelbara eller medelbara delaktighet i den klassiska antikens kulturarf.

TREDJE KAPITLET.

Den äldsta kristna kulturen. — Nordens förbindelser med England. — Madonnorna från Hall och Träkumla. — Munk- eller lekmannakonstnärer?

1.

GOTLANDS KRISTNANDE.

Från hvilket håll har man då att vänta, att de första bestämmande uppslagen till kristen bildkonst hafva nått Gotland? Hvar har denna konst sina rötter? Utan tvifvel där, hvarifrån kristen lära och kristen sed dit utgått.

Tyvärr är vår kunskap om Gotlands kristnande och äldsta kyrkliga odling helt ringa.[1] Ingen af de missionärer eller missionsbiskopar, som så ifrigt arbetat för omvändelseverket i olika delar af Sverige, synas hafva sträckt sin verksamhet till den fjärran Östersjö-ön. En viss munk, Hiltinus eller Johannes, som Adam af Bremen[2] uppger som biskop i Birka, skall enligt Adams skoliast[3] varit från ärkebiskop Adalbert utsänd »ad insulas Baltici maris», och kanske har man att bland dessa tänka sig, såsom Hildebrand[4] anser möjligt, äfven Gotland, men underrättelserna om denne man synas betänkligt förvirrade[5], och Bremenmissionens andel öfver hufvud taget i öns omvändelse har betviflats.[6]

[1] Den af Gustafson: Om christna lärans införande på Gothland (Visby stifts tidning 1860, s. 34—36, 38—40) gifna framställningen är tämligen fantastisk och mindre vederhäftig.

[2] Gesta Hamb. eccl. pont. III, kap. 70, IV, kap. 20 (s. 175, 194).

[3] Schol. 94 (s. 175).

[4] Sv. medelt. III, s. 48, 62.

[5] Se Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 408—409, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 48; jfr dock Tunberg: En rom. källa om Norden, s. 12—14. Jørgensen: Den nordiske kirkes grundlæggelse og første udvikling (Köpenhamn 1874—1878), s. 660, menar, att Hiltinus troligen aldrig hunnit längre än till Danmark.

[6] Wordsworth: Sv. kyrk., s. 56.

Det besök, som Olof Haraldson af Norge skall hafva aflagt på Gotland på 1020-talet, hvarvid han förmenas hafva lyckats bereda mark för den nya läran, måste hafva varit af alltför flyktig natur för att hafva haft större betydelse.[1] Då ön under medeltiden i kyrkligt hänseende var underlagd Linköpings stift, är det ju möjligt att en mer eller mindre kraftig aktion därifrån bedrifvits[2] — Gutasagan[3] anger dock det geografiska läget som den enkla orsaken till de båda landskapens förening (jfr ofvan, s. 2) — men den viktigaste faktorn här vid lag var väl den, som Gutasagan[4] uttrycker med att »þa (d. v. s. under sina handelsfärder till kristna land) saghu caupmenn cristna siþi j cristnum landum, þa litu sumir sic þar cristna Oc fyrþu til gutlanz prestj», och fortsättningen[5]: »þitan gutar sagu crisna manna siþi lydu þair guz buþi oc lerþa mannu kennu tocu þa almennelica wiþr cristindomj miþ sielfs wilia sinum vtan þuang so et engin þuang þaim til cristnur», skildrar nog riktigt det historiska förloppet.[6] Omvändelseverket har gått långsamt steg för steg utan starkare påtryckning och personlig propaganda, då och då med mera våldsamma sammanstötningar som den, som skymtar i berättelsen om Botairs från Akebäck nedbrända kyrka,[7] men i det stora hela fortskridande utan att åstadkomma större afbrott i sed och ordning.[8] När detta skedde låter sig icke

[1] Då såväl Gutasagan (kap. 3; Gotl.-lag., s. 97—98) som Snorre Sturlesson: Heimskringla, Saga ins helga Óláfs konungs, kap. 7 (ed. Jónsson, Köpenhamn 1893—1901, II, s. 10), om också med olika tidsangifnin,g omnämna Olofs besök på Gotland, torde man äga rätt att anse detsamma historiskt säkerställdt — den hänsyftning därpå, som C. Säve: Gutn. urk., s. XXXVI—XXXVII, velat se i en samtida gotländsk runinskrift, förnekas dock af Brate och Bugge: Runverser (Ant. tidskr. X, s. 297) — och har då naturligtvis den kristne konungen ej underlåtit att propagera sin tro, äfven om hans inflytande stundom uppenbarligen öfverdrifvits (jfr ofvan, s. 22, not 6 till föreg. sida; om tidpunkten härför och öfriga därmed sammanhängande omständigheter, se Munch: Det norske Folks Historie, Kristiania 1852—1863, afdeln. I, I: 2, s. 774—776, P. A. Säve: Några ord om konung Olof Haraldssons uppträdande på Gotland, Sv. fornm. för. tidskr. II, s. 247—255, Snöbohm: Gotl. land och folk, s. 116—118, Falk, Kyrkohist. årsskr. 1902, s. 79—80).

[2] Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 44. Östergötlands missionshistoria är nästan lika illa känd som Gotlands, men synes tala för ett inflytande från Västergötland (se Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 398—399, Hildebrand: a. a. III, s. 46, 61).

[3] Kap. 2 (Gotl.-lag., s. 97).

[4] Kap. 4 (s. 98).

[5] S. 99—100.

[6] Kanske hade också redan vid denna tid pilgrimstågen från västern till Jerusalem börjat slå in på routen öfver Gotland och Ryssland (se därom om Gutasagan kap. 5, s. 100; jfr Riant: Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre Sainte au temps des croisades, Paris 1865, s. 63—64), hvad naturligtvis i så fall för den kristna lärans utbredning bör hafva haft en ej oväsentlig betydelse.

[7] Gutasagan kap. 4 (s. 98—99).

[8] Hvad också synes vara förklaring till, att de gamla föreställningarna i mångahanda stycken så länge och segt fortlefvat bland öns befolkning; deras uttryck i bild är min afsikt att vid annat tillfälle ägna en undersökning (jfr min upps.: Sankt Mikael och Heimdal, Strängnäs-Stud. I, s. 84—85).

afgöra. Tidigt nog, kanske förr än i de flesta andra svenska landskap, kunna på ön hafva existerat spridda kristna församlingar och blygsamma gudstjänsthus varit uppförda, men man har helt visst att räkna med, att den konservatism, som alltid varit ett utmärkande drag inom hvarje insulär kultur, icke minst den gotländska, bjudit ett nog så långvarigt motstånd, och att ej förrän vid 1000-talets midt, då grafinskrifterna i större utsträckning börja inrymma kristna uttryck eller den kristna korssymbolen uppträder i bildstensdekorationen,[1] den nya läran definitivt vunnit seger.[2]

Det synes alltså vara Gotlands allmänna internationella förbindelser, som man redan vid denna tid i och för en undersökning af den äldsta kristna kulturens inträde på ön har att taga hänsyn till. Som vi i det föregående sågo, var det de, som ledde till Ryssland och länderna vid nedre Rhen, hvilka under denna epok spelat den viktigaste rollen. De förstnämnda hafva emellertid helt naturligt i det afseende, som här intresserar oss, haft föga att gifva — Ryssland var ju ännu till stora delar ett hedniskt land, och den kontakt med den byzantinska kyrkokulturen, som här och hvar kunde äga rum, har väl aldrig kunnat blifva särdeles fruktbar — och förbindelserna med Rhenländerna ägde, som jag förut framhållit, knappast längre den nödiga intensiteten. I stället träda andra i förgrunden, som hittills blott ytligt berörts, af mindre betydelse under senare tid, men nu af vissa tecken att döma en faktor af viss vikt räkna med: förbindelserna med England.

2.

FÖRBINDELSER MED ENGLAND UNDER FÖRKRISTEN TID.

Med den inriktning på östern, som de svenska utlandsfärderna under vikingatiden af naturliga skäl kommo att erhålla, har vårt folks anpart i de stora folktågen västerut väl icke ägt samma omfattning som danskarnes och norrmännens, men nyare forskningar hafva visat, att denna ej varit inskränkt till det minimum, som man tidigare varit böjd att förmoda.[3] De svenska runstenarnas ofta förekommande omnämnanden af färder i västerviking[4] och mängden af de anglosachsiska mynt, som funnits i

[1] Pipping: Runinskr. å Adre-sten., s. 46.

[2] Jfr Snöbohm: a. a., s. 120. — Ekhoffs förmodan (S:t Clemens, s. 163, 180—181; jfr samme förf.: Nord. familjeb. X, sp. 25) att redan vid 1000-talets början eller t. o. m. dessförinnan förhållandena vunnit tillräcklig stadga för att stenkyrkor skulle kunnat uppföras håller knappast streck (se ofvan, s. 31).

[3] T. ex. Steenstrup: Normannerne, I, s. 53—54, II, s. 326, Taranger: Den angels. kirk. indfl., s. 17—37.

[4] Se sammanställningen hos Grape: Stud. över de i fornsv. inl. personn., s. 20, not 1.

svensk jord,[1] tala ett tillräckligt tydligt språk.[2] En alldeles särskildt bemärkt plats tillkommer här vid lag af allt att döma just Gotland. Från ingen annan del af norden äro tillnärmelsevis så många engelska myntfynd kända, ja det förefaller troligt, att det i många fall var därifrån, som dessa mynt sedan spriddes ej blott till andra platser inom Sverige, utan äfven till Ryssland.[3] Då det största antalet fyndorter alltså icke är att söka i Sveriges västra provinser eller i Danmark och Norge, hvarifrån de stora krigsexpeditionerna till de brittiska öarna i allmänhet utgingo, och då de engelska mynten funnits blandade med tyska och andra länders, har man emellertid ej anledning att, som B. E. Hildebrand[4] gjort, som den hufvudsakliga förklaringen till deras förekomst hänvisa till vikingarnas härnadståg och danagäldens brandskattningsbyte, utan måste man, ej minst beträffande Gotland, förutsätta förekomsten af fredliga förbindelser af kommersiell natur.[5] A. Bugge, som särskildt sysselsatt sig med dessa Gotlands mot väster riktade förbindelser under förhistorisk tid och som äfven företräder denna åsikt,[6] menar, att de möjligen hafva existerat redan under det 7:e eller 8:e seklet[7] och sedan fortsatt under ett par århundradens tid för att, som framgår af myntfyndens vittnesbörd,[8] nå sin kraftigaste utveckling under 900-talets senare och det därnäst följande århundradets förra hälft.[9]

Bugge har också medelst en jämförande undersökning ingående sökt visa, att den gotländska monumentalkonsten vid denna tid — bildstenarna

[1] B. E. Hildebrand: Svenska Kongl. Myntkabinettet I. Anglosachsiska mynt i Kongl. Myntkabinettet funna i Sveriges jord (Stockholm 1846; gotländska fynd förtecknade s. XLIX—LXVI), H. Hildebrand: Angelsaksiska myntfynd i Sverige efter 1845 (Månadsbl. 1886, s. 119—124, 178—184, 1887, s. 16—22).

[2] Jfr Grape: a. a., s. 18—20, Montelius: Kulturgesch. Schwed., s. 254—255, 267—269, Roos: The swedish part in the viking expeditions (Engl. hist. review 1892, s. 209—223; om denna uppsats se dock Grape: a. a., s. 17, not 2).

[3] Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 544, 590, samme förf. i Thomsen: Ryska rikets grundl., s. 132; jfr Björkander: Visby stads äldsta hist., s. 10, not 5.

[4] Anglos. mynt, s. XXII—XXIII.

[5] Se Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 592, Montelius: Sv. förb. med andra länd. und. förh. tid, s. 5, samme förf.: Kulturgesch. Schwed., s. 269, Salin: Den förhistoriska tiden [i Uppland] (Uppl. I, s. 209).

[6] Bugge: Vesterl. indfl., s. 191—192, 317—319, Vierteljahrschr. f. Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 1906, s. 266—267, Norsk hist. tidskr. III: 5, s. 150.

[7] Bugge: Vesterl. indfl., s, 316 — ett antagande dock baseradt på den ej hållbara uppfattningen om den gotländska järnåldersornamentiken som afledd från den keltiska (se följande sida; jfr också Neckel: Beiträge zur Eddaforschung, Dortmund 1908, s. 203, not 1).

[8] B. E. Hildebrand: Anglos. mynt, s. XXVII, H. Hildebrand: De öster- och västerl. mynt., s. 14—17.

[9] Enligt S. Bugge: Hønen-Runerne fra Ringerike (Kristiania 1908), s. 20, skola vissa på ön Man funna nordiska runinskrifter härröra från östsvenska män, gotländingar och öst götar, ett förmodande som dock af Brate: Runinskrifterna på ön Man (Fornv. 1907, s. 92) anses mindre säkert.

— förete en mängd drag, som måste förklaras genom en direkt påverkan från den, som samtidigt blomstrade på de brittiska öarna,[1] en undersökning, som visserligen rör sig med ett tämligen begränsadt material och säkerligen i flere afseenden icke torde vara oangriplig, men hvars resultat i det stora hela dock synas väl begrundade.[2] Oberoende af Bugge och ungefär samtidigt med honom har Nordin[3] uttalat sig i samma riktning, ehuru i mera försiktiga ordalag. Hvad angår den ornamentsstil, som i norden så karaktäristiskt utvecklade sig under vikingatiden, har som bekant Müller[4] velat leda en af dess starkaste rötter tillbaka till irisk konst, under uttryckligt häfdande af samhörigheten mellan de allmänt nordiska stilföreteelserna af denna art och dem, som i vissa självständiga former utbildades på Gotland[5] och af hvilka de i sitt slag så fulländade träsniderierna från Hemse och Guldrupe äro sena, men till äldre förebilder troget anslutna utlöpare. Mot Müllers åsikter hafva den nordiska djurornamentikens självständiga utveckling och dess oafhängighet af de förmodade iriska mönstren visserligen kraftigt förfäktats af Salin[6] liksom senare af Schetelig[7] och torde kunna anses

[1] Bugge: Vesterl. indfl., s. 307—332, jfr samme förf.: Vikingerne, s. 209, 227—230, och i Vierteljahrschr. f. Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 1906, s. 266. Redan Stephens: Oldn. run. mon. I, s. 227, III, s. 418 har uttalat sig i denna riktning likaså Schück (Stud. i nord. litt.- och rel.-hist. I, s. 201—208, jfr samme förf. Ill. sv. litteraturh. I, s. 104) som särskildt tänkt på engelska figurtapeter som förebilder för stenarnas bildsviter.

[2] Jag afser, hvad där yttras om figurmotiv och kompositioner; ornamentikens härledning från keltiska förebilder måste betraktas som förfelad — den är en självständigt nordisk skapelse (se det följande). Utom till de engelska mönstren hänvisar Bugge: Vesterl. indfl., s. 270—271, för förklaringen af en del af bildstenarnas motiv (skepp, hjortar, fåglar) till karolingiska myntbilder, måhända med rätta. Mindre sannolik synes mig däremot hans hypotes (Vikingerne, s. 197, 209—212, 229 — ej upprepad i Vesterl. indflyd.!) om framställningarna å vissa af de irisk-manska stenkorsen som själfva influerade från de gotländska stenarna.

[3] Festskr. till Montelius 1903, s. 154—155. Några skäl för sin förmodan ger Nordin ej med undantag af en hänvisning till att spiralornamenten och de af honom s. k. solhjulen på vissa af de äldre stenarna äfven förekomma i engelsk konst (jfr Bugge: Vesterl. indfl., s. 312, 315, Vikingerne, s. 225). De förstnämnda äro emellertid icke obekanta från nordiska fornsaker (jfr t. ex. Salin: Die altgermanische Thierornamentik, Stockholm och Berlin 1904, fig. 391—393), de senare tillhöra den internationella ornamentikens oftast upprepade motiv, vanliga både i germansk, italiensk, byzantinsk och orientalisk konst (se t. ex. Stückelberg: Langobardische Plastik, 2:a uppl., Kempten och München 1909, s. 44—45).

[4] Dyreornamentiken i Norden, dens Oprindelse, Udvikling og Forhold til samtidige Stilarter (Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 265—324, 386—403); jfr Bugge: Vesterl. indfl., s. 332—352.

[5] Müller: a. a., s. 397.

[6] Altgerm. Thierorn.: om »stil III», den som här närmast är af intresse, se s. 270—290; jfr samma förf.: Ornamentstudier till belysning af några föremål ur Vendelfynden (Uppl. fornm. för. tidskr. III, s. 251—255).

[7] For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 75—107. I Sverige anses stilen erhållit sin slutgiltiga form just på Gotland (von Friesen: Uppl. runst., s. 20, jfr s. 18—19).

vara slutgiltigt fastslagna,[1] men detta utesluter ej, att på vissa punkter den nordiska konsten verkligen trädt i beröring med och mottagit intryck från den engelska,[2] ja, t. o. m. själf uppträdt som den gifvande parten,[3] hvarvid Allen[4] är böjd att tillmäta just Gotland en speciell betydelse. Nacktofsarna å bakhufvudet af den ena af Guldrupe-plankornas odjur[5] och den vingade draken å fragmenten från Hemse — en ingenstädes alltför vanlig företeelse vid denna tid[6] — tillhöra de drag, som troligen äro att förklara som lån västerifrån.[7]

FÖRBINDELSER MED ENGLAND UNDER MISSIONSTIDEHVARFVET.

Ehuru dessa sistnämnda arbeten ju tillhöra den kristna tidens begynnelseperiod på Gotland (1000-talet), är man dock ej utan vidare berättigad att af det sagda sluta till de engelsk-gotländska förbindelsernas fortlefvande längre in på nämnda tid — den stil, de representera, är ju, som sagdt, en direkt fortsättning af en äldre tradition. I själfva verket betecknar just 1000-talets midt — tiden för normannereröfringen af England och de nordiska härtärdernas upphörande — afklippandet af vikingatidens gamla relationer med det brittiska öriket; inströmningen af de anglosachsiska mynten upphör nästan med ett slag,[8] och de handelsförbindelser, som man senare, på 1200-talet, ser etablerade mellan England och Gotland stå, som jag ofvan (s. 15) nämnt, i intet åtminstone påvisbart sammanhang med de tidigare, som här varit tal om.

ENGELSKT INFLYTANDE PÅ DET SVENSKA FASTLANDET.

Däremot vore icke uteslutet, att ön på annat sätt kunnat bevarat kontakten med det anglosachsiska kulturområdet, nämligen på de vägar, som öppnades af den engelska missionen i vårt land.

Tyvärr saknas för denna frågas utredning ett motstycke till den

[1] Schirmer, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910. s. 110—115, har senare gjort sig till målsman för de äldre åsikterna; några nya hållbara argument därför har han dock knappast att gifva.

[2] Salin: Altgerm. Thierorn., s. 349, Schetelig: a. a., s. 90—91, 94—95; jfr Johansen: Sølvskatten fra Terslev (Aarb. f. nord. Oldk. 1912, s. 210, not. 4).

[3] Allen: Celtic art in pagan and christian times (London 1904), s. 249—252, Coffey: Royal Irish Academy collection. Guide of the celtic antiquities of the christian period preserved in the National museum, Dublin (2:a uppl., Dublin 1910), s. 17, Schetelig: a. a., s. 101—103.

[4] A. a., s. 251.

[5] Müller, Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 298—299, Salin: Ur djur- och växtornamentikens utvecklingshistoria (Ant. tidskr. XI: 1, s. 90—91), Schetelig: a. a., s. 94—95; jfr dock Salin: Altgerm. Thierorn., s. 349.

[6] Müller: a. a., s. 316, not 2, 393, Salin: Ant. tidskr. XI: 1, s. 105—106, Stjerna, Månadsbl. 1903—1905, s. 441. — Om vingade drakar i svensk förkristen konst, se Ekhoff, Fornv. 1907, s. 72.

[7] Ett på Gotland funnet föremål (ringsölja) af irisk tillverkning omnämnes af Arne, Fornv. 1911, s. 62.

[8] B. E. Hildebrand: Anglos. mynt, s. XXVII, H. Hildebrand: De öster- och västerl. mynt., s. 16—17.

grundliga undersökning, som af Taranger[1] ägnats den norska kyrkans förhållande till England, men man torde kunna förutsätta, att en sådan, när den en gång företages, skall komma att teckna en något så när parallell, om också något mera komplicerad sidobild till kulturutvecklingen i vårt västra grannland.[2] Trots den svenska kyrkans ställning som underordnad det bremen-hamburgska ärkestiftet, misslyckades t. o. m. en kraftnatur som ärkebiskop Adalbert i sina försök att genomföra dess oinskränkta öfverhöghet,[3] och det afundsamma missnöje med de engelska missionärernas framgång i de nordiska länderna, som lyser igenom Adams af Bremen[4] skildring däraf, vittnar tydligt nog, trots det försonliga i själfva formuleringen, hur starkt man i Tyskland kände makten af konkurrensen. Det var ju en engelsk andlig, som fick på sin lott att döpa den förste af rikets kristna konungar[5] — ett icke oväsentligt faktum

[1] Den angelsiske kirkes indflydelse paa den norske (Kristiania 1890—1891). Mot en del öfverdrifter i Tarangers framställning, särskildt ett underskattande af den tyska kyrkans betydelse, hafva Maurer: Nogle Bemærkninger til Norges Kirkehistorie (Norsk hist. tidskr. III: 3, s. 1—113) samt Hertzberg: rec. af Tarangers arbete (Tidskr. f. Retsvidensk, 1891 s. 474—478) vändt sig, dock med hufvudsakligt instämmande; jfr också Tarangers replik mot Maurer: Tyske og engelske missionærer i Norge (Norsk hist. tidskr. III: 3, s. 191—211).

[2] Se Taranger: Den angels. kirk. indfl., s. 266—267. Spridda notiser om engelsk influens inom den äldsta svenska kyrkan hafva här och där blifvit påpekade. Dymmelonsdagens namn anses härledt från det engelska dumbell (Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 132 not 1, Taranger: a. a. s. 368, jfr dock Maurer, Norsk hist. tidskr. III: 3, s. 79—80). Freisen: Manuele Lincopense, Breviarium Scarense, Manuele Aboense. (Paderborn 1904) s. LXV—LXVIII, 32 (not 1 till föreg. sida) har i nämnda ritualböcker spårat inflytande från den s. k. Salisbury-liturgin (jfr Lundström: rec. af Freisen arbete, Kyrkohist. årskr. 1904, s. 236—237). Maurer, Abhandl. d. philos.-philolog. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. XIII: 2, s. 261—301, har velat häfda vissa formers af det svenska tiondesystemet afhängighet af det anglosachsiska (jfr Taranger: a. a. s. 244—245) — hvad dock blifvit bestridt af Jørgensen: Den nord. kirk. grundl., tillägg X (s. 62—69) — och Gummerus: Beiträge zur Geschichte des Buss- und Beichtwesens in der schwedischen Kirche des Mittelalters I (Uppsala 1900), s. 46—76, menar den svenska kyrkans äldsta botstadganden åtminstone indirekt återgå på engelska förebilder. Mot ett öfverskattande af det engelska inflytandet på det ecklesiastika området se dock sistnämnde förf.: a. a, s. 43.

[3] Aurelius: Adalbert, ärkebiskop af Hamburg—Bremen (Kyrkohist. årskr. 1900, s. 212—213, 220), Edén: rec. af Fryxell: Om svenska biskopsval under medeltiden, Uppsala 1900 (sammast. 1900, s. 329—330), Dehio: Geschichte des Erzbistums Hamburg-Bremen bis zum Ausgang der Mission (Berlin 1877) I, s. 189—190, 255, Maurer: Bekehr. d. norw. Stamm. II, s. 653—655.

[4] Gesta Hamb. eccl. pont. II, kap. 35, 53 (s. 75, 87—88).

[5] Den af Giesebrecht: Geschichte der deutschen Kaiserzeit (Braunschweig och Leipzig 1855—1895), II, s. 196 först framställda åsikten — omfattad af ett flertal forskare, bl. a. Voigt: Brun von Querfurth (Stuttgart 1907), s. 287—289 not 511, och Hildebrand: Svenska folket under hednatiden (2.a uppl., Stockholm 1872), s. 145, S:t Sigfrid och hans mission (Hist. tidskr. 1891, s. 73—88), Sv. medelt. III, s. 38—44, Sveriges historia intill tjugonde seklet, I: 2, Medeltiden (Stockholm 1905), s. 75, 89 — att Olof Skötkonung mottog dopet genom ett sändebud från biskop Bruno af Querfurth i Ryssland, har af allt att döma slutgiltigt vederlagts af Lundström: Fynd och forskningar I (Uppsala och Stockholm 1912), s. 3—22; jfr också Jørgensen: Den nord. kirk. grundl., s. 419—426, tillägg VIII (s. 52—55), Söderblom: Om Sveriges förste kristna lärare (Meddelanden från student-

för förståendet af den roll, den anglosachsiska kyrkan hos oss spelade under missionstiden,[1] — och ännu lång tid framåt, under minst ett sekel efter denna tilldragelse (omkr. 1008),[2] framträder det engelska elementet vid sidan af det tyska som en af de betydelsefullaste faktorerna under denna nybildnings- och organisationsepok;[3] att döma af det förhållandet, att biskopsstolen i Skara vid 1000-talets slut och 1100-talets början tre gånger i rad intogs af engelskt-födda män — Rodolvard, Rikulf och Hervard[4] — ser det ut, som var det t. o. m. så sent som vid denna tid, det engelska inflytandet kulminerade.

Hur mycket detta engelska kulturinslag betydt för konsten närmast i de västra delarna af riket, där det bör hafva verkat särskildt starkt — Västergötland och kanske vissa delar af Småland, som genom en från Västergötland utgången mission torde hafva bragts i nära anslutning till moderstiftet Skara[5] — är ett spörsmål, som ännu är oklart och väntar på sin behandling. Hildebrand[6] har tidigare varit benägen att tillägga detsamma en ej ringa vikt, men synes senare mera luta åt

missionsföreningen i Uppsala I, s. 192), Beckman: Hvem har döpt Olof Skötkonung? (Kyrkohist. årskr. 1910 s. 214—220), Wordsworth: Sv. kyrk. s. 70—72, Holmquist: supplementart. Schweden (Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, utg. af Herzog, 3:e uppl. XXIV, Leipzig 1913, s. 467). Mot Lundström har senare Höjer: Olof Skottkonung dop (Hist. tidskr. 1913, s. 124—129) uppträdt, utan att dock öfvertygande kunna motsäga dennes mening.

[1] Lundström: a. a. s. 3.

[2] Om detta datum se Hildebrand, Hist. tidskr. 1891 s. 79, 86, samme förf.: Sv. medelt. III, s. 38—39.

[3] Se t. ex. Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 307—337, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 57—60, Maurer: Bekehr. d norw. Stamm. s. 493—499. Angående de olika perioderna för det engelska inflytandets öfvervikt se Gummerus: a. a. s. 40—43.

[4] Västgöta-lagen utg. af Collin och Schlyter (Stockholm 1827) IV: 16 (s. 305). Om tidpunkten för dessa episkopat se Hildebrand, Hist. tidskr. 1891 s. 72—73, samme förf.: Sv. medelt. III, s. 56—57.

[5] Frågan om identiteten mellan Smålands förste halflegendariske biskop Sigfrid och Olofs dopförrättare liksom mellan honom och endera af de båda norska biskopar af samma namn, som varit verksamma för kristendomen i Sverige, har naturligtvis varit beroende af de olika forskarnes ställning till problemet rörande sveakonungens dop (se s. 71 not 5; jfr Maurer: Bekehr. d. norw. Stamm., s. 493—498, Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 314—337). Numer torde man hafva rätt att betrakta den småländske Sigfrid som identisk med den västgötske biskopen, hvilken i sin tur har varit samme man som Olaf Tryggvasons hirdbiskop (Jon-) Sigurd (Wordsworth: a. a., s. 71, 73, jfr dock Höjer, Hist. tidskr. 1913, s. 229). Om ett typiskt engelskt (irisk-northumbriskt) drag i hans legend se Jørgensen: Fremmed Indflydelse under den danske Kirkes tidligste Udvikling (Danske Vidensk. Selsk. Skr., R. VII, hist.-filos. Afdeln. I: 2, Köpenhamn 1908, s. 87 [207]). — Wrangel: Medeltidskyrkorna i Småland (Medd. fr. N. Smål. fornm. för. I, s. 74—75) uttalar sig visserligen för den skånska, snarare än för den västgötska kulturens inverkan på den äldre småländska, men de gemensamma egendomligheter, som låta påvisa sig i Småland och i Västergötland (se s. 73—74) tyda dock på, att det skånska inflytandet åtminstone ej varit ensamt dominerande.

[6] Ant. tidskr. II, s. 357—360, Från äldre tid., s. 34—36.

en motsatt åsikt och att framhålla de tyska förbindelserna på de engelskas bekostnad.[1] Må vara att den omständighet, Hildebrand därvid fäst sig vid — konstnärssignaturen Othelric på tympanet i Skälfums kyrka (Västergötl.), som han menar vara ett tyskt, icke som han förut ansett ett engelskt namn — låter tyda sig i denna riktning och att helt naturligt den svenska kyrkans nära afhängighetsförhållande af den tyska är en i hög grad beaktansvärd faktor att räkna med,[2] så låter sig tanken på den engelska konstinfluensen väl knappast afvisa, äfven om hittills gjorda iakttagelser äro få och spridda.[3] Skara domkyrka i den gestalt, hvari den framgick under loppet af 1100-talet — en anläggning med centraltorn[4] — torde med stor antaglighet hafva återgått på engelska förebilder (jfr nedan, s. 75) och skall af biskop Bengt bl. a. hafva begåfvats med en i England köpt bibel,[5] en uppgift hvarvid man också erinrar sig Olaus Petri[6] berättelse om förekomsten af »monga Engelska tijdhegierdz böker» och »Engelska clockor» i de svenska kyrkorna, införda af engelska präster. Torin[7] har sammanställt en rad västgötska grafmonument t. ex. på Husaby[8] och Häggesled[9] kyrkogårdar — hvartill kommer ett exemplar

[1] Se Hildebrand: Kyrkl. konst., s. 61, 98—100, jfr Steffen: Romanska småkyrkor i Östersjöländerna (Stockholm 1901), s. 75.

[2] Seeselberg: Die früh-mittelalterliche Kunst der germanischen Völker (Berlin 1897), s. 104 har, som det förefaller, rätt öfvertygande uppvisat Husaby kyrkas afhängighet af tyska förebilder, hvaremot han (s. 95) menar att en äldre, spårlöst försvunnen(!) kyrka på samma plats följt engelska mönster.

[3] Vid sidan af de direkta engelska förbindelserna har naturligtvis Västergötlands grannskap till Bohuslän varit af betydelse; i sistnämnda landskap har engelsk influens både i fråga om arkitektur och dopfuntar påvisats af Fett: Norges kirk. i mittelald., s. 11—13, 47—48 (jfr samme förf.: Billedhuggerk. i Norge, s. 113, not 5) och Bolinder: Bohusläns kyrkliga arkitektur, (Göteborgs handels- och sjöfartstidning den 5 aug. 1911), samme förf.: Om Bohusläns dopfuntar, Bohus-Posten den 18 sept. 1911); den bekanta kalken i Dragsmark är af mig uppvisad som ett engelskt arbete från omkr. 1230 (Un calice inconnu de Nicolas d'Héreford, R. de l'art. chrét. 1912, s. 135—136).

[4] Se Hildebrand: Skara domkyrka (Ant. tidskr. XV: 2, s. 11—13). — Om västgötska landskyrkor af sannolikt anglosachsisk typ se Frölén: Några medeltidsutgräfningar kring Ålleberg (Västergötl. fornm. för. tidskr. III: 1—2, s. 76).

[5] Västgöta-lagen IV: 16 (s. 306). — Domkyrkan äger också en, ehuru från senare tid (1200-talets slut) stammande korkåpa (Skara mus.) af engelskt arbete (af Ugglas: Korkåpan från Fogdö, Strängn. Stud. I, s. 179, not 1).

[6] Olai Petri Svenska chrönika, (Script. ser. suec. I: 2, s. 241). — Man märke också notisen i Historia sancti Sigfridi (Script. ser. suec. II, s. 356) om de liturgiska föremål, »pretiosa varioque decore adornata» (»dyra hafwor, swa som wuro diskar och dyr silfkar» enligt den svenska redaktionen, a. a., s. 357), hvilka den helige Sigfrids tre från England kommande systersöner skola hafva fört med sig.

[7] Grafstenar på Västergötlands kyrkogårdar (Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 4—5, s. 36); jfr Løffler: Danske Gravstene fra Middelalderen (Köpenhamn 1889), s. 17, not 2.

[8] Afb. af Torin: a. a., s. 40, 41, Säve: Utdrag ur berättelse för år 1862 (Ant. tidskr. II, s. 152).

[9] Afb. af Torin: a. a., s. 38; teckn. af Roland i Sv. arkit. I, 1908, pl. 28, hvarest äfven från samma kyrka afbildas en zigzag-formad dörrbåge af anglo-normannisk karaktär (om en liknande i Kumlaby, Smål., jfr Wrangel, Medd. fr. N. Smål. fornm. för. I, s. 57).

från Vrigstad i Småland (St. hist. mus.)[1] — med en vida spridd ålderdomlig anglosachsisk typ,[2] och hvad angår de för samma landskap karaktäristiska flata grafhällarna med växtornament i låg relief har Hildebrand[3] återfört äfven dem på engelska förebilder.[4] En engelsk typ företräder väl också vissa af landskapets funtar såsom de synbarligen från samma mästare stammande i Bolum (St. hist. mus.)[5] och Härlunda (Edåsa mus.),[6] hvilkas fyrsidiga grundform synes stå nära de af Fett som engelskt-influerade betecknade bohusländska funtarnas (se ofvan, s. 73 not 3). Till sist kan här anföras att — som jag strax vidare skall utveckla (se s. 88—90) — de ståtliga metallarbeten, som finnas bevarade från trenne Västgötakyrkor, enligt mitt förmenande troligen äga engelsk proveniens liksom att kanske också ett par trästatyer från Kinne-Klefva och Härna i sista hand återgå på engelska förebilder.[7]

Är det alltså, som redan nämnts, särskildt i Skarastiftet och dess med detta i omedelbar förbindelse stående grannprovinser, som det tidiga angelsachsiska kulturelementet skarpast framträder, hafva säkerligen också andra delar af riket, som varit föremål för stiftets kyrkliga omsorger, i högre eller mindre grad blifvit delaktiga af dess inflytande. Dess framträngande mot öster kan ej på forskningens nuvarande ståndpunkt i detalj följas, men att det nått fram ända till Östersjö-landskapen kan åtminstone på

[1] Hildebrand: Vrigstads kyrka (Svenska konstminnen från medeltiden och renässansen V, Stockholm 1888, pl. 4: 8—10), samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 298—300.

[2] Ett monument af detta slag från Östensö i Norge, afb. af Undset: Indskrifter fra middelalderen i Throndhjems domkirke (Norske Videnskabsselsk. Forhandl. 1888, n:r 4, pl. XVI: 3) bär en inskrift af majuskler och dateras af Undset: a. a., s. 86 till omkr. 1300. Är detta riktigt och inskriften ej senare inhuggen, måste man emellertid förvisso betrakta denna sten som en mycket sen utlöpare af en betydligt äldre typ. De svenska monumenten torde knappast vara yngre än senast 1200-talets början, men kunna väl vara betydligt äldre. — Anmärkas må, att typen i fråga finnes i nära öfverensstämmande form representerad äfven i Frankrike (se Legendre: Le Saint-Sépulcre depuis l'origine jusqu'à nos jours et les croisés du Maine, Le Mans 1888, fig. 16).

[3] Ant. tidskr. II, s. 359—360. En sten af synbarligen samma slag med »ornament påminnande om åtskilliga i Västergötland påträffade, hvilka tyckas utvisa inflytande från England», omtalas af Wrangel, Medd. från N. Smål. fornm. för. I, s. 64, not 1 i Vallsjö (Smål.).

[4] Løffler: Danske Gravst., s. 12 påpekar, hurusom det trappstensornament, som på dessa och andra likartade monument bruka bilda basen för den uppväxande bladstammen, återfinnes »særlig paa de engelska Gravstene, hvor det atter og atter forekommer». Möjligen stammar det närmast därifrån, äfven om det ofta uppträder också i den kontinentala konsten.

[5] Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 376: a—b, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. I, pl. 10.

[6] Afb. af Torin: Afbildningar af i Edåsa museum förvarade fornsaker (Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 4—5, s. 28). — En annan engelsk typ torde representeras af vissa funtar som den från Månstad (Göteborgs mus.), hvilken kan jämföras med en anglo-normannisk funt i West Chelborough (afb. af Paley: Illustrations of baptismal fonts, London 1844, opag.).

[7] af Ugglas, Sv. konsth., s. 123; skälen för min åsikt, som jag dock ännu ej vågar hålla för definitiv, är min afsikt att i annat sammanhang framlägga.

enskilda punkter bevisas. I Södermanland hafva ju tvenne af missionstidens mest bekanta personligheter, Eskil och Botvid, varit verksamma, båda ju nära förbundna med den engelska kyrkan,[1] och såväl i Östergötland som i Uppland och Helsingland gjorde de västgötska 1000-talsbiskoparna mer eller mindre framgångsrika omvändelseförsök.[2] I Sigtuna, där Olof Skötkonung sysselsatte engelska myntmästare[3] och där en betydande byggnadsverksamhet tog sin början redan under loppet af 1000-talet,[4] hafva engelska drag i den från samma århundrade stammande kyrkoarkitekturen blifvit påvisade: centraltornen vid S:t Olof och S:t Per[5] och tvärhusabsiderna å den sistnämnda kyrkan,[6] hvars hela anläggning ögonskenligen nära öfverensstämt med den gamla Skarakatedralens.[7] Äfven på den uppländska landsbygden är centraltorntypen företrädd[8] och förekommer likaså annorstädes inom rikets östliga landskap (Helsingland, Östergötland och Kalmar län i Småland).[9] Bland de uppländska graf-

[1] Eskils stad, Eskilstuna, har också under den äldsta kristna tiden varit det sörmländska stiftets kulturella centrum (Tunberg, Språkvetensk. sällsk. förhandl. 1910—1912, s. 97.)

[2] Se t. ex. Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 46, 48, 57—58, 61—63, Jørgensen: Den nord. kirk. grundl., s. 660—663.

[3] Hildebrand, som i Sv. medelt. I, s. 782 talar om en utvandring af engelska myntmästare från Lincoln till Sigtuna, har senare (Månadsbl. 1885, s. 123, Sv. medelt. III, s. 40—41) hållit för sannolikt, att de inkommit genom förmedling af Sven Tveskägg i Danmark. Öfver hufvud taget synes Hildebrand — väl i samband med sitt förnekande af Sigfrids roll vid Olofs dop och den alltför sena datering, han åsätter Sigtunakyrkorna (se följande not) — hafva underskattat möjligheten af Olofs direkta relationer med den brittiska kulturen.

[4] Se Ekhoff: Sigtuna ödekyrkor (Sv. fornm. för. tidskr. X, s. 135—140); jfr Seesselberg: Früh-mittelalt. Kunst d. germ. Völk., s. 95 (där denna byggnadsverksamhet emellertid alltför tidigt anses afslutad redan 1022); annan datering hos Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 233—235, Ant. tidskr. XV: 2, s. 13 samt hos Kjellberg: Gamla Uppsala kyrka (Uppl. fornm. för. tidskr. III, s. 286—287), hvilka båda författare förlägga byggnadstiden till 1100-talets senare hälft.

[5] Seesselberg: a. a., s. 95, 135, Kjellberg: a. a., s. 284—286, Roosval, Sv. konsth., s. 28, samme förf.: Medelt. kyrkl. arkit., s. 9.

[6] Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 401.

[7] Hildebrand, Ant. tidskr. XV: 2, s. 13. — Lindgren, Uppf. bok I, s. 329, finner S:t Per erinrande »om ett i Westfalen allmänt mönster»(!).

[8] Af Sigtunakyrkornas typ är Gamla Uppsala kyrka, som Kjellberg: a. a., s. 286 anser vara äldre än Sigtunakyrkorna och S:t Pers förebild, medan förhållandet snarare är det motsatta (Janse: Kyrkliga byggnader [i Uppland], Uppl. I, s. 549, 555). Jag håller också för troligt, att de fyra Upplandskyrkor (Norrsunda, Husby-Erlinghundra, Skånella, Färentuna), hvilkas torn är förlagt öfver koret, snarare äro att betrakta som förenklingar af dessa stora anläggningar, hellre än, som Steffen: Rom. småk., s. 37—38 och Janse: a. a., s. 558 anse, efterbildningar af egenartade utländska mönster, de s. k. »sieben verkehrten Kirchen» i Altmark m. fl. (jfr Cornell: Husby-Erlinghundra kyrka, Sv. kyrk. Uppl. IV: 1, s. 13).

[9] Se Steffen: a. a., s. 40—41, där en föga sannolik hypotes om en fransk förebild framkastas. Janse: a. a., s. 557 sammanställer dem däremot med Sigtuna- och Gamla Uppsala-kyrkorna (samt vissa kyrkor i Norge) utan att dock ställa dem i genetiskt beroende af dessa, men återförande dem samtliga till en gemensam urtyp. — Om iriska konstruktionsdelar i de i ett flertal landskap (ej minst de östra) spridda rundkyrkornas arkitektur e Frölén: Nordens befästa rundkyrkor (Stockholm 1911), I, s. 24—29. Som en skulptural

hällarna finnas några af västgötsk-engelsk typ;[1] i Södermanland utgör en sten från Sorunda (St. hist. mus.) säkerligen en del af ett sepulkralmonument af samma art som de ofvan omtalade kistformiga i Västergötland,[2] och landskapets ojämförligt intressantaste konstminne från den äldre medeltiden, den rikt skulpterade grafvården från Botkyrka (St. hist. mus.)[3] har tvifvelsutan mycket nära samband med angelsachsiska stilriktningar.[4] I Gestrikland är funnet ett silfverkrucifix (St. hist. mus.), hvars likhet med brittiska krucifixframställningar påpekats af Salin.[5] Af intresse är också att märka den mängd specifikt engelska helgonnamn, som återfinnas i det bekanta, år 1198 skrifna Vallentunakalendariet,[6] af förekomsten af en »ecclesia sancti Albani» i Strängnästrakten, omnämnd i en urkund af år 1233[7] — Albanus är ju ett engelskt helgon, som i norden ej synes hafva åtnjutit någon allmännare dyrkan, populärt icke ens i Danmark, trots att hans reliker i Odense ju tillhörde

detalj af rent irisk karaktär framhålles (I, s. 120, II, s. 72) en ornamenterad dörromfattning i Vårdsnäs (Östergötl.; afb. sammast. I, fig. 105, II, fig. 71), till hvilken i norden motsvarigheter blott finnas i vissa kyrkor på Jylland (jfr Müller, Aarb. f. nord. Oldk. 1880, s. 307).

[1] Hildebrand, Ant. tidskr. II, s. 363, jfr samme förf.: Några ord om Västergötlands äldre medeltidskonst (Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 262) och Sv. medelt. III, s. 435 (med rättelse af misstaget i förstnämnda arbete att till denna grupp hänföra äfven en sten från Börje, St. hist. mus.).

[2] Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 422, fig. 297.

[3] Afb. af Hildebrand: Från äldre tid. s. 18—19, Sv. medelt. III, fig. 303—304, Kyrkl. konst. fig. 96.

[4] Hvad jag har för afsikt att i annat sammanhang närmare utveckla (jfr dekorationerna å en grafsten i Coningsborough, afb. af Cutts: A manual for the study of the sepulchral slabs and crosses of the middle age, London 1849, pl. XXXVII samt å funtare i Alphington och Porchester, Paley: Ill. of bapt. fonts, Bond: Fonts and font covers, London, New-York och Toronto 1908, s 154). Hänvisningen till engelsk konst är gjord redan af Engelhardt: Udsigt over Museet for de nordiske Oldsagers Tilvækst i Aarene 1863—1867 (Aarb. f. nord. Oldk. 1868, s. 146) samt Hildebrand, Ant. tidskr. II, s. 363—364 (jfr också af Ugglas: Katalog öfver Södermanlands fornminnesförenings Kyrkomuseum i Strängnäs, Strängnäs 1911, s. 8, Strängn.-Stud. I, s. 28, L'exposition d'art religieux ancien de Strängnäs, R. de l'art chrét. 1911, s. 296, Roosval, Sv. konsth. s. 16).

[5] Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 304—305, afb. s. 304, Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 242. Ett snarlikt krucifix — skotskt? — i Bergens museum (se Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 7, fig. 7); jfr också det bekanta bronskrucifixet från Athlone i Dublins museum (Coffey: a. a., pl. XVI).

[6] Kalendarium Vallentunense, utg. af Janse (Stockholm 1907). Janse (inledn, s. 5) liksom redan tidigare Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 544 anser kalendariet direkt återgå på ett äldre engelskt original, en åsikt som dock bestridts af Beckman: Ärkestiftets äldsta kalendarium (Kyrkohist. årskr. 1912, s. 92, 94, 98) under påvisande af, att helgonlistan starkare än af engelska bestämts af kontinentala, särskildt tyska inflytanden. — En handskrifven litania från Åbo domkyrka med anglosachsisk helgonräcka (1100—1200-talet) omnämnes af Jørgensen: Helgendyrkelse i Danmark (Köpenhamn 1909), s. 19 not 1; jfr också ofvan, s. 71 not 2.

[7] Dipl. suec. I, n:r 281. Troligen afses den n. v. Vansö kyrka, då denna »ecclesia Albani» uppräknas i samband med Fogdö (S:t Petri kyrka) och Helgarö (Maria kyrka).

landets mest frejdade,[1] och i Sverige knappast mötande utom i Vallentuna-kalendariet[2] — inkallandet af engelska cisterciensermunkar vid 1100-talets midt (se nedan kap. 4) samt ändtligen uppträdandet af engelsmannen Henrik,[3] biskop af Uppsala vid 1100-talets midt.[4]

3.

ENGELSKT INFLYTANDE PÅ GOTLAND?

Hvilken var nu månne Gotlands ställning till denna engelska kulturvåg under medeltidens första århundraden? Sträckte den sig från fastlandet tvärs öfver Östersjön eller trängde den eventuellt in däri på andra, direktare vägar?

Det synes mig antagligt, att Klemens-kulten, som åtminstone låter sig påvisa i Visby, där ju helgonet ägde en till sin ära invigd kyrka — den enda inom det medeltida Sverige[5] — inkommit från England så som

[1] Jørgensen: Helgendyrk. i Danm., s. 18—19.

[2] Där hans festdag enligt Beckmans mening (a. a., s. 95) emellertid skall vara införd någonstädes från trakterna vid öfre Rhen.

[3] »In Anglia oriundus» (Vita et miracula sancti Henrici episcopi et martyris, Script. rec. suec. II: 1, s. 332, jfr Chronicon episcoporum finlandensium, sammast. III: 2, s. 132). Stjernas försök (Erik den helige, Lund 1898, s. 26—31) att förvandla den historiske Henrik till en legendär fantasifigur tillbakavisas af Kjellberg: Erik den helige i historien och legenden (Finsk tidskr. XLV, s. 324—326).

[4] Hur länge det engelska inflytandet har fortverkat i Sverige, kan ännu blott vara föremål för gissningar. Åtminstone hvad angår rikets östra delar, föreligga inga konsthistoriska skäl, som göra det antagligt, att det sträckt öfver det 12:e århundradet, och förekomsten af enstaka senare engelska arbeten såsom en korkåpa i Uppsala domkyrka (omkr. 1300; Branting: Liturgisk dräkt i Sverige, Strängn.-Stud. I, s. 158—159, af Ugglas, sammast. I, s. 179, not 1) eller ett alabasteraltare i Nyköpings Allhelgonakyrka (1400-talets början; af Ugglas: Ett engelskt alabasterarbete, Strängn.-Stud. I, s. 86—91) bevisa ej nödvändigtvis en fortgående korrespondens. Äfven de kyrkliga förhållandena synas peka i denna riktning (jfr Gummerus: a. a., s. 45—46). Sedan genom Nicolaus' af Albano — må vara delvis misslyckade — legation de nordiska länderna närmare sammanknutits med den romerska kurian (se Breyer: Die Legation des Kardinalbischofs Nikolaus von Albano in Skandinavien, Halle a. S. 1893, s. 15—20) torde åtminstone vårt lands gamla förbindelser med den engelska missionskyrkan allt mer hafva afmattats, ja Henrik af Uppsala själf uppgifves också hafva inkommit i riket i legatens följe, alltså mer eller mindre genom en tillfällighet fästs vid sitt nya fädernesland (se Olaus Petri: Sv. chrön., Script. rec. suec. I: 2, s. 241; om denna uppgifts svaga beviskrafts jfr dock Porthan, Opera selecta I, s. 104—105). Detsamma kan hafva gällt Tomas, kanik i Uppsala, senare biskop i Åbo († 1248), hvars engelska börd äfven omförmäles i den finska biskopskrönikan (Script. rec. suec. III: 2, s. 132), då han, tidigare dominikanermunk och troligen biskop först efter 1232 (se Reuterdahl: a. a. II: 1, s. 183, not 1, 185), kan hafva tillhört den på 1220-talets början från Danmark kommande första munkkolonin i Uppland. Märkas må till sist att den Thomas »de Uplannde», som 1244 omtalas stadd i handelsförbindelse med England (Lüb. Urkundenb. I, n:r 333) synbarligen ingenting annat var än kompanjon till gotländska köpmän (jfr Björkander: a. a., s. 23).

[5] Ekhoff: S:t Clemens, s. 184. Wallin: Gothl. saml. I, s. 117, uppräknar bland gillen, som han anser hafva existerat i Visby, äfven ett med Klemens namn. Detta är dock blott en lös gissning, stödd på ett alldeles grundlöst antagande, att hvar och en af stadens kyrkor motsvarats af en likabenämnd gillesammanslutning.

den gjort det i Danmark,[1] snarare än från Västtyskland, som Ekhoff[2] menar, och kanske har man rätt att tänka sig Drottenskyrkans i Visby namn lånadt från de engelska Krist-Trefaldighetskyrkorna, hvilkas dubbelbenämning var så allmän, att man icke med A. D. Jørgensen[3] och Taranger[4] behöfver tänka på en särskild kyrka[5] för att finna förebilden för de nordiska Krist-Trefaldighetskyrkorna.[6] Ekhoff[7] har i Hemse stafkyrkas konstruktion funnit vissa egendomliga drag, hvilkas närmaste motsvarigheter tyckas vara att söka i den gamla träkyrkan vid Greenstead i Essex, och Koch[8] har menat, att de zigzagbågar och veckkapitäl, som man här och där finner i gotländsk stenarkitektur, skulle reproducera engelsk-normanniska förebilder.[9] En portalform som den uppåt afsmalnande, hvilken ses i det inre af Fardhems torn, torde återgå på iriska mönster,[10] och Enlart[11] har, utan att dock uttala sig för ett omedelbart sammanhang, trott sig kunna påpeka vissa likheter mellan murbehandlingen i en del ålderdomliga engelska och got-

[1] Jørgensen: Fremm. Indfl., s. 83 [203]—84 [204]. Helgonets kult i Sverige torde hafva varit ringa. Hans fest upptages i Vallentunakalendariet den 23 november och hans legend förekommer i det fornsvenska legendariet (utg. af Stephens, Stockholm 1847—1874, s. 346—363), men jag känner ingenstädes ifrån någon bildlig framställning, möjligen med undantag af Gotland (se nedan).

[2] S:t Clemens s. 186.

[3] Den nord. kirk. grundl., s. 338—339.

[4] Den angels. kirk. indfl., s. 220—221.

[5] Katedralen i Winchester (A. D. Jørgensen) eller i Canterbury (Taranger).

[6] E. Jørgensen: Fremm. Indfl., s. 77 [297], not 1; jfr dock Maurer, Norsk hist. tidskr. III: 3, s. 18—19. Med denna grupp af kyrkor sammanställes också af E. Jørgensen (a. a., s. [78] 298, not till föreg. sida) bl. a. den visbyitiska Drottenskyrkan, men att här verkligen veterligt, som det samtidigt påstås, namnet kombinerats med benämningen Kristkyrka, vinner ej stöd af de anförda källorna. — Påpekas må också de likheter mellan det gotländska och engelska tiondesystemet, som Maurer, Abhandl. d. philos.-philol. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. XIII: 2, s. 265—266, 269—270, 295—298, framdragit likheter, hvilkas beviskraft dock blifvit bestridd (se ofvan s. 21 not 6).

[7] Ny ill. tidn. 1896, s. 383 (jfr dock samme förf.: S:t Clemens, s. 69 not 1); Roosval, Sv. konsth., s. 106.

[8] Om nordmanniske og irske Bygningsformer i danske Kirker (Aarb. f. nord. Oldk. 1895, s. 231, 235), jfr också Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 400, 409.

[9] Medan veckkapitälen tillhöra det vanligaste gotländska formförrådet under romansk tid, känner jag emellertid den omtalade zigzagbågen blott från ett enda håll, S:t Drottens korportal i Visby (Hildebrand: Visby och dess minnesm., fig. 54). Kyrkan, som i en del afseenden synes intaga en särställning och hvars byggnadshistoria ännu är oklar, torde dock tillhöra en rätt sen tid (se Roosval: Kirch. Gotl., s. 138, där åtminstone torn och långhus dateras till omkr. 1250 [genom feltryck 1520]; jfr Ekhoff, Fornv. 1913, s. 116—121 och Roosval, Kyrkohist. årskr. 1913, s. 88), hvarför portalen i fråga snarare torde kunna stå i beroende af den sachsiskt-westfaliska arkitekturen, där liknande bågformer ju icke äro okända under nämnda århundrade.

[10] Jfr Frölén: Nord. bef. rundk. I, s. 27—28. Roosval, Sv. konsth., s. 107, påpekar likheten mellan vissa andra ålderdomliga gotländska kyrkoportaler och dörröppningarna i den äldsta (engelsktinfluerade) Sigtuna-arkitekturen.

[11] L'architecture chrétienne en occident avant l'époque romane (Hist. de l'art I: 1, s. 120).

ländska kyrkor. Ett stycke af en vackert ornerad grafsten, som från Ekeby kommit till Statens historiska museum,[1] utgör väl en del af mellanstycket af ett sepulkralmonument af samma art som de engelsktinfluerade i Västergötland och andra fastlandslandskap (se ofvan, s. 73—74, 76).[2] Äfven de i Ardre kyrka funna stenarna, hos hvilka Bugge[3] velat spåra irisk påverkan, äro ju att räkna som kristna monument. Ett där förekommande motiv, som af Bugge icke påpekats, men som synes bestyrka hans mening, är den på stenen n:r III[4] förekommande lilla mansfiguren, hvars ena fot fängslas som i en räfsax af en kedjelik slinga och som kan jämföras t. ex. med en del af bilderna å den helige Moedocs troligen från 1000-talet stammande skrin i Dublins museum.[5] Samma motiv återvänder fastän i en något annan form — som fängsel kring händerna — på ett vid Lilla Klintegårda i Västerhejde socken funnet silfverkors (St. hist. mus.),[6] likaså från 1000-talet,[7] ett, som Salin[8] om också med en viss

[1] Afb. af Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 324: a—b och i redogörelsen för museets tillväxt okt.—dec. 1891 (Månadsbl. 1891), fig. 35: b. Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 21, anser stenens ornamentik influerad från Lund, men själf är jag böjd att vidhålla min tidigare (R. de l'art chrét. 1911, s. 296, not 1) framställda åsikt om dess samband med Botkyrkemonumentets och därigenom med England. — Månne icke också vissa i S:t Klemens i Visby funna prismatiska grafstenar, till hvilka Ekhoff: S:t Clemens, s. 160 (afb. fig. 114—116) säger sig ej känna några motstycken, vara att sammanställa med t. ex. biskop Radulfus' sten i katedralen i Chichester (1123; Cutts: a. a., pl. XXXVIII) eller abbot Alans i Tewkesbury (1202; Cutts: a. a., pl. XLII)?

[2] Från Ekeby stammar också en stenlampa (St. hist. mus.; afb. af Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 455, och i redogörelsen för museets tillväxt okt.—dec. 1891, Månadsbl. 1891, fig. 36) af en art, som i England kallas »cresset stones» (se Lees: Cresset stones, Archæol. journ. 1882, s. 390—396) och hvilkas typ kanske där utbildats (se Müller: Vievandkar og Kirkelamper, Aarb. f. nord. Oldk. 1888, s. 106—110, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 551; liknande föremål dock äfven i Tyskland, jfr Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 345). I Skandinavien hafva exemplar funnits, utom i Danmark, just i de med England nära förbundna Skåne och Bohuslän samt, betecknande nog, i Sigtuna (afb. af Wallin: Sigtuna stans et cadens, s. 424).

[3] Vesterl. indfl., s. 331—332.

[4] Pipping: Ardre-sten., fig. III: a.

[5] Afb. af Stokes: Observations on two ancient irish works of art known as the Breac Moedog, or shrine of St. Moedoc of Ferns, and the Soiscel Molaise, or gospel of St. Molaise of Devenish (Archaeol. 1871, pl. XV—XVI), Anderson: The architecturally shaped shrines and other reliquaries of the early church in Scotland and Ireland (Proc. of the Soc. of ant. of Scotl. 1910, s. 268), Coffey: a. a., pl. XI, Armstrong: Geschichte der Kunst in Grossbritannien und Irland (Stuttgart 1909) fig. 20.

[6] Afb. af Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 296, Hildebrand: Sv. medelt. III. fig. 561. Montelius: Nord. tidskr. 1907, s. 8.

[7] Salin, a. a., s. 296—297, anser korset från (eller äldre än) 1000-talets början, då att döma af de samtidigt funna myntfynden, den skatt, hvartill det hört, vid denna tid skulle hafva nedlagts i jorden. Jag har svårt att blott på grund af det anförda skälet utan vidare ansluta mig härtill. Hildebrand: a. a. III, s. 682 uttalar sig också med större försiktighet för »den förra hälften af 1000-talet».

[8] A. a., s. 297, 301—303. Salins uppsats är visserligen skrifven, förrän hans studier rörande den keltiska konstens förhållande till den nordiska under förhistorisk tid fört honom, hvad djurornamentiken angår, till att i högst afsevärd grad reducera det engelska inslagets betydelse, men torde ej i väsentlig mån vara berörd häraf.

tvekan konstaterat, inhemskt, åtminstone nordiskt arbete, men under stark engelsk påverkan.

De båda arbeten, som senast blifvit nämnda, tillhöra ju liksom stafkyrkefragmenten från Hemse och Guldrupe en period, under hvilken ännu, efter hvad vi sågo, de yttre kulturförhållandena möjliggöra tanken på ett direkt öfverförande af impulser västerifrån eller då dessa ännu hade möjlighet att på svensk botten fortlefva. Hvad de öfriga angår, är detta ej lika säkert. Det är, som jag nämnt, ej uteslutet, att den gotländingarnas engelska handel, af hvilken vi funnit spår redan under 1200-talets förra hälft (se ofvan, s. 15), verkligen på ett eller annat sätt står i samband med den äldre, som blomstrade före 1000-talets midt — det gynnsamma läge, hvari den ju vid nämnda tid befann sig och som torde kräft en nog så lång förberedelsetid, talar ju i viss mån därför — men bevis härför saknas. Om en framtida forskning öfver hufvud taget kommer att bekräfta den engelska stilkaraktär af dessa monument, som här gjorts gällande, torde det kanske snarast hafva varit grannländerna — det svenska fastlandet och Danmark (med Skåne) — som spelat den närmast gifvande rollen, utan att England mer än indirekt haft andel däri. Vi hafva redan sett (s. 22—23) och skola ytterligare se att konstnärliga förbindelser mellan Gotland och dessa länder redan tidigt ägt rum, förbindelser af hvilka särskildt de med Danmark (Skåne) ju visat sig särskildt fruktbara, och på samma sätt som därifrån en nordisklombardisk stilriktning sökt sig väg till Gotland, kan en anglosachsisk, som där kan hafva företrädts af mer eller mindre betydelsefulla skolbildningar — arkitektoniska och andra[1] — på denna väg hafva blifvit bekant för de gutska byggmästarna och plastikerna.

Fig. 4. Hall. Madonna. (Gotl. forns.)

[1] Den danska konstens förhållande till den engelska är ännu icke i vederbörlig omfattning undersökt, men måste säkerligen med tanke på de politiska och kyrkliga förbindelserna a priori anses som i hög grad intim åtminstone vid medeltidens början. Vissa antydningar om att så varit, föreligga också (se t. ex. Køb ke: Danske Kirkebygn., s. 68, Matthæi: Werke d. Holzplast. in Schl.-Holst., s. 222—224).

Däribland äfven träsnidarne. Åtminstone synes mig frestande att — om också denna sak ej torde låta sig med full säkerhet bevisa — i ett par små ålderdomliga statyer från tvenne af öns kyrkor, Hall (fig. 4) och Träkumla (fig. 5.), båda nu i Gotlands fornsal, se efterbildningar af vissa arbeten af ett slag, som rätt talrikt finnes representeradt i Danmark och på det svenska fastlandet, arbeten som enligt min mening äro att betrakta som engelska konstprodukter.

4.

MADONNORNA FRÅN HALL OCH TRÄKUMLA.

Båda statyerna, af helt ringa mått (höjd resp. 0,91 och 0,92 m.), äro sittande madonnor och skurna i björk. Polykromin är försvunnen på några obetydliga spår när: litet rödt å Hall-bildens uppstående krage och guld å denna liksom den andra figurens hufvuddok.

Träkumla-madonnan är illa sönderhuggen och så förvittrad att — hufvudet undantaget — så godt som hela ytan är förtärd. Det ännu relativt intakta ansiktet, hvars drag hafva stor likhet med Hall-bildens, liksom de båda figurernas hela med hvarandra öfverensstämmande pose och vissa öfriga karaktäristika tillåta oss dock att sätta dem i ett nära samband.

Fig. 5. Träkumla. Madonna. (Gotl. forns.)

Hall-statyns skador äro mindre svåra, om ock tyvärr rätt väsentliga. Bambinon, båda händerna, en del af fotstycket (med vänstra foten) och den krona, som tvifvelsutan smyckat hjässan, äro förlorade. Det runda glas- eller metallsmycke, som en gång torde hafva suttit infattadt i den stora urtagningen på bröstet — månne med en kapsel med reliker? — är likaledes förkommet.

Hållningen är rent frontal. Underarmarna sträckas ut i samma höjd. Benen böjas vinkelrätt vid knäna — platsen, där bambinon suttit, begränsad åt sidorna som den är af de smala, nedhängande ärmarna, ger nästan intrycket af en snäf karmstol. Ansiktets form är en schablonmässig oval, ögongloberna äro starkt framspringande, munnen är en lång skåra utan tydligare modellerade läppar. Öfver axlarna faller ett tätt efter desamma klibbande dok, som framtill är draperadt i ett par likartade, platta veckanhopningar. Dräkten i öfrigt synes bestå af ett slags underdräkt, af hvilken kring halsen en uppstående krage är synlig,

icke olik en modern stärkkrage. Öfver detta plagg bäres en öfverdräkt med ärmar, gördlad med en af en kedjefläta ornamenterad gördel, från hvilken ett på samma sätt dekoreradt och af den nyssnämnda urtagningen afbrutet stycke stiger upp öfver bröstet. På ömse sidor därom veckar sig dräkten i U-formiga, öfver hvarandra fallande veck, fortsatta nedanför gördeln i en rad större, liknande segment af i det närmaste koncentriska elipser. Samtliga dessa veck äro markerade medelst i relief framställda runda ryggar. Samma schablonmässiga förfarande är användt för kjolens plissering, där för öfrigt dessa ryggar, här icke rundade utan kilformigt framdragna framför skenbenet, äro genomdragna af en grund skåra. Kjolen, som symmetriskt något lyftes framför fötterna så att den med en rad vertikala streck refflade underdräkten kommer till synes, brytes nedtill i en hård zigzaglinje. Mellan benen är lagd en veckflik af ungefär samma utseende som hufvuddokets. Bänken, hvarpå madonnan sitter, är en enkel rektangulär tärning, hvars öfre, afsnörda del torde vara ämnad att återgifva en sittdyna.

Någon egentlig ledtråd för bestämmandet af bildens ålder gifves hvarken af typiska stildrag eller karaktäristiska detaljer. Flätan på gördeln och dess utlöpare är ju visserligen ett ålderdomligt ornament som — för att nämna några exempel ur högen — i enklare eller mera komplicerad form (bildad af två eller som här tre band) förekommer redan på ett beslag i det uppländska Ulltuna-fyndet (från folkvandringstiden)[1] och å Jellinge-stenen, som i norden särskildt synes älskadt under tidig romansk tid,[2] men som återvänder mer än en gång ännu i långt senare tid, t. ex. å en predikstolsbarriär i Hogstad (Östergötl.) från 1500-talets förra hälft[3] — för öfrigt ett ursprungligen orientaliskt motiv, som upptagits i sassanidisk och koptisk likaväl som byzantinsk, romansk och germansk konst.[4] Stilens allmänna karaktär pekar dock närmast på 1100-talet. Veckförningen är bestämd af det lineära teckningsmanér utan försök till modellering, den hårda, schematiska gravyrmässighet, som Creutz[5] gör gällande som

[1] B. E. Hildebrand och H. Hildebrand: Teckn. ur sv. St. hist. mus. I, pl. 4: f.

[2] Å svenska monument, t. ex. å en kolonn från Granhammar (förstörda) kyrka (Närke; Ekhoff: Kyrka vid Granhammar i Vintrosa socken, Månadsbl. 1888, fig. 96), grafkors i Husaby (Västergötl.; afb. af Torin: Västergötl. runinskr. n:r 101), piscina från Sjonhem (Gotl., Gotl. forns.; Roosval: Sv. konsth., fig. 11).

[3] Arbetet — hittills ej beaktadt och förvaradt å kyrkans tornvind — i hvars dekoration pergamentsornamentet spelar en framträdande roll, kan godt vara från den förreformatoriska tiden, i så fall det äldsta — och enda — af sitt slag, som kännes från vårt land.

[4] Tikkanen: Två armeniska miniatyrhandskrifter (Finskt mus. 1898, s. 76—78), Stückelberg: Langob. Plast., s. 21, Allen: Celt. art s. 257—258, Coffey: Guide of the Nat. mus., Dublin, s. 10—15. Seesselberg: Früh-mittelalt. Kunst d. germ. Völk., s. 19, upptager motivet föga korrekt bland de af honom som »rent germanska» betecknade.

[5] Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland (Köln 1910) flerstädes, ex. s. 11—16; jfr också nedan kap. 5.

utmärkande för den nordgermanska 1100-talsstilen före de byzantiniserande tendenserna vid seklets slut. Den triangulära dräktflik, i hvilken kjolen är samlad mellan underbenen, är ett drag, som oupphörligt går igen i monumenten från samma århundrade,[1] likaså veckfördelningen i olika komplex framför öfverkroppen,[2] karaktäristika, hvilkas lifslängd emellertid sträckt sig 1100-talet öfver, ja in på 1200-talet[3] och som alltså äro föga upplysande för en precisare datering.

Det är möjligt, att de i relief framställda »vecken» kunna influerats af dräktbehandlingen hos vissa af de i nästa kapitel behandlade madonnorna, där samma tekniska egendomlighet återvänder och hvilkas tillkomst åtminstone ej faller senare än Hall- och Träkumla-bildernas, men sannolikt är det ej, då de för öfrigt hafva föga gemensamt. Reliefmanéret ger här snarast intrycket af att vara afledt från metallplastiska arbeten. Det öfverdrifvet stora bröstsmycket påminner också om, hvad man ofta hos dylika möter — stora runda stenar, för hvilkas prakt man offrat de naturliga proportionerna — och gördelns ornament kunde vara drifvet i en koppar- eller silfverplåt. Men hvad som särskildt lifligt kommer en att tänka på tidens metallskulptur, det är det starkt framskjutande hufvudet, som direkt påminner om munken Theophili råd i hans berömda tekniska konsthandbok »Schedula diversarum artium» till de med människoframställning sysselsatta guldsmederna: att särskildt beflita sig om en omsorgsfull modellering af detta kroppsparti, »ut caput semper altius sit»[4] — ett råd, som ej bara är baseradt på Theophili egna erfarenheter eller individuella smakideal, men som uttrycker en maxim, efter hvilken metallplastikerna snart sagdt öfverallt medvetet eller omedvetet arbetat.

Sannolikheten tyckes mig alltså tala för, att det är ett metallarbete af det ena eller andra slaget, som legat till grund för eller rent af kopierats af våra två madonnors mästare. Af hvad art denna förebild i så fall varit, är svårt att bilda sig ett säkert begrepp om. Närmast till hands ligger dock att tänka på de arbeten, som i norden synas varit särskildt

[1] Jfr t. ex. hertig Wittukinds grafsten i Enger (Inv. Westf., Kr. Herford, pl. 4: 3, Creutz: a. a., pl. III: b), Reinheldis' graf i Riesenbeck (Inv. Westf. Kr. Tecklenburg, afb. s. 89, Creutz: a. a., fig. 39) m. fl.

[2] Jfr t. ex. ett rhenskt tympanon af obekant ursprung afb. af Kemmerich: Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts (Leipzig 1909) fig. 71, ett par af apostlarna å en väggbonad i domen i Halberstadt (afb. af Lessing och Creutz: Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1904—1909, pl. 26, Creutz: a. a., fig. 35, samme förf.: Aus der Werkstatt Rogerus', Zeitschr. f. christl. K. 1909 sp. 365—366); om data m. m. för i dessa noter nämnda arbeten se nedan kap. 5.

[3] Kemmerich: a. a., s. 154, daterar, väl med rätta, det nyssnämnda tympanet till det 13:e århundradets början; jfr också min anf. upps. i Strängnäs-Stud. I, s. 30.

[4] Theophilus presbyter: Schedula diversarum artium I, (utg. af Ilg, Wien 1874, s. 286). Lib. II: kap. 73.

älskade och af hvilka till våra dagar bevarats ett förhållandevis betydligt antal: de drifna kopparantemensalerna.

DE NORDISKA KOPPARANTEMENSALERNA.

Någon närmare undersökning af dessa arbetens ursprung och inbördes samband har ännu icke företagits, och den stora publikation öfver de danska, i Köpenhamns Nationalmuseum förvarade — den viktigaste och rikaste delen af materialet — hvilken från museets sida länge förberedts och hvari man kan hoppas, att denna fråga allsidigt blir dryftad, låter ännu vänta på sig. Vanligen betecknas de som nordiska arbeten, så med större eller mindre bestämdhet och med afseende fäst närmast på enskilda exemplar ibland dem af Hildebrand,[1] Salin,[2] Engelhardt,[3] Bendixen,[4] Jensen,[5] Matthaei,[6] von Sydow.[7] För egen del har jag emellertid mycket svårt att ansluta mig till denna mening.[8] Visserligen erkännes, att den omständigheten, att, medan antemensaler af detta slag talrikt förekomma i norden, inga fullt analoga äro bekanta från annat håll, är ett nog så talande skäl därför — det är också det kraftigaste argument, som blifvit af nyssnämnda författare framhållet — men någon bindande bevisning är därmed icke gifven. Likaså medgifver jag möjligheten af, att antemensalernas mästare kunna hafva varit bosatta på nordisk botten — i så fall närmast i Danmark, där monumenten äro talrikast — som konstutöfvande lekbröder i något kloster el. dyl.[9] och att, hvad angår några af de yngsta (från 1200-talet), detta t. o. m. är antagligt (se nedan kap. 7), men jag finner intet, som gör sannolikt, att denna konst vuxit upp på landets egen mark och att man däri har att se en mätare på, hvad den inhemska konsten i egentlig mening förmådde. Åtminstone synes

[1] Från äldre tid., s. 45—46, Sv. medelt. I, s. 544 (jfr III, s. 261); tidigare har Hildebrand: Konstminnen från 1100-talet (Månadsbl. 1872, s. 69) gissat på ett kölnskt ursprung (för Broddetorp-antemensalet).

[2] Antiqv. tidskr. XI: 1, s. 115, samme förf.: Altarprydnaden från Broddetorps kyrka (Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 51).

[3] Det gamle Alter fra Kirken i Lisbjerg ved Aarhus (Ill. Tid. XII, s. 316).

[4] Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen (Berg. mus. aarsb. 1889: 2, s. 20—21). Utan att det uttryckligt säges synes Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 19, Norges kirk. i mittelald., s. 42 samt i For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 2—3, äfven ansluta sig till åsikten om antemensalerna som inhemska konstprodukter.

[5] Nat. mus., Middelald. og Renæss., Vejledn. n:r 553—558 (inledn.).

[6] Werke d. Holzplast. in Schl.-Holst., s. 42—43 (om Quern-antemensalet).

[7] Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert (Strassburg 1912), s. 96, 124.

[8] Äfven Nicolaysen: Om relikvigjemmer i norske kirker (Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 152) ställer sig tviflande. Rohault de Fleury: La messe (Paris 1883—1889) I, s. 214 anser Broddetorp-altaret vara af tyskt ursprung, främst på grund däraf, att apostlanamnet Philippus i en af dess inskrifter stafvas med PF — ett dock föga öfvertygande skäl (jfr Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 33, 51).

[9] Jfr Montelius: Mästerstycken i Statens historiska museum (Stockholm 1912—), s. 20.

mig detta bestämdt gälla de äldre verken. Det förefaller eo ipso föga troligt, att samma släkte af plastiker, hvilka som figurframställare i annat material, trä eller sten, i de allra flesta fall rört sig med så mycken trefvan, så mycken osäkerhet om de formala och tekniska principerna, inom metallkonsten förmått producera sig med den lätthet, ja brio, som dessa ting ådagalägga, detta äfven under hänvisning till de förkristna »smedernas» oförnekliga, men hufvudsakligen i det ornamentala tränade fackskicklighet. Den flotta linearstil, hvari mästaren till det danska antemensalet från Sindbjerg[1] excellerar, den dekorativa prakt, den reliefteknikska fullkomlighet och delvis dramatiska uttrycksfullhet, som utmärka det svenska från Broddetorp (Västergötl.; St. hist. mus.)[2] eller det från Lisbjerg i Köpenhamn,[3] vittna om helt andra förutsättningar och om handtverkstraditioner af annat slag än dem, som här i norden kunna hafva stått till buds. Ingenstädes uppenbara sig heller, som Salin[4] påpekar för Broddetorp-antemensalets vidkommande, några drag, som kunna tagas till intäckt för, att nordiska mästare lagt sin hand vid arbetet, hvarken i fråga om ornamentiken, där reminiscenser från inhemska smakriktningar i så fall utan tvifvel skulle ha insmugit sig,[5] eller om det ikonografiska,[6] och de djurhufvud som dekorera de två — som strax nedan ytterligare skall påpekas — antemensalerna närstående västgötska relikskrinen sakna äfven de det nordiska kynne, som i liknande framställningar bibehöll sig ända ned i det 13:de seklet

[1] von Sydow: a. a., pl. III: 2 (detalj).

[2] Montelius: a. a., pl. 11—13, s. 17, 19, Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, pl. I, s. 38, 49, von Sydow: a. a., pl. IV, V: 1 (detaljer). Mindre goda afb. t. ex. hos Rohault de Fleury: a. a. I, pl. LXXXVIII, Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 405: a—b, III, fig. 126, Kyrkl. konst., fig. 128 (detalj), 207, Från äldre tid, s. 44, 45 (detalj), Sv. hist. I: 2 fig. 98, Ant. tidskr. XV: 2, fig. 9, Montelius: The national historical museum, Stockholm (Stockholm 1887), fig. 153, 154, Salin, Ant. tidskr. XI: 1, fig. 61, Beckman: Ur vår äldsta bok (Stockholm 1912), fig. 14, Lindgren, Uppf. bok I, fig. 542.

[3] Afb. hos Rohault de Fleury: a. a. I, pl. LXXXIX, Engelhardt, Ill. Tid. XII, s. 315, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. II, pl. 67, 77, Jensen: a. a. n:r 553, von Sydow: a. a., pl. VI, VII (detaljer).

[4] Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 51.

[5] Jensen: a. a., n:r 553—558 (inledn.), menar de danska antemensalernas dekorativa bladslingor »hist og her iblandede med Levninger av Vikingetidens Dyreornamentik» (jfr Engelhardt, Ill. Tid. XII, s. 316), men jag har intet funnit däraf, åtminstone intet, som ej tillhör tidens internationella formförråd i de nordeuropeiska länderna.

[6] I hög grad osäkert synes mig vara, huruvida verkligen, som Jensen: a. a., n:r 557, menar, på det köpenhamnska Tamdrup-antemensalet förekomma scener hänförliga till den danska historien (Harald Blaatands dop, en framställning af en järnbörd i öfverensstämmelse med en skildring hos Saxo, afb. af Steenstrup: Danmarks Riges Historie I. Oldtiden og den ældre Middelalder, Köpenhamn 1897—1904, fig. 119); scenerna förekomma dessutom på plattor, hvilkas sammanhang med altaret för öfrigt ej är höjdt öfver tvifvel (se von Sydow: a. a., s. 102, där de sägas förefalla »um die Geschichte eines heiligen Bischofs zu handeln»).

(jfr nedan kap. 7). Det påpekande, som man i detta sammanhang gjort,[1] af den beställning på ett antemensale, som man urkundligt vet, att den isländske biskop Paal Jonssön (1195—1211) i Skaalholt gaf ett par inhemska konstnärer,[2] är föga upplysande, då arbetet synes varit utfördt i ädel metall, men bildplattorna skurna i hvalrossben,[3] och att det antemensale, som Sigurd Jorsalafar medförde från orienten och skänkte till Korskyrkan i Kungälf,[4] eller eventuellt andra af samma slag — om hvilkas förekomst dock intet är bekant! — utgjort mönster för inhemska efterbildningar, är en helt och hållet på rak arm uppgjord hypotes.[5] De byzantinska drag, som komma till synes i antemensalereliefernas kompositioner eller enskilda figurer, bevisa intet som helst om direkta lån österifrån, communia bona som de äro inom stora områden också af den västerländska konsten under den tid, här är tal om.

Hvar antemensalernas faktiska ursprungsort eller åtminstone stilistiska källor äro att söka, är däremot ännu en öppen fråga. För en del däraf — från omkring 1200-talet och därefter — får jag längre fram tillfälle att söka visa, att det varit mellersta Tyskland (Sachsen). Hvad de äldre arbetena angår, är jag nödsakad att inskränka mig till omnämnandet af några omständigheter, på grund af hvilka en viss sannolikhetsberäkning kan vågas, en beräkning som samtidigt berör äfven dateringsfrågorna, om hvilka jag på ett par punkter har en uppfattning afvikande från hvad tidigare blifvit framställdt.

De arbeten, jag afser, äro de danska altarena från Sindbjerg,[6] Lisbjerg,[7] Odder (superfrontalet)[8] samt det svenska från Broddetorp. Af dessa är det de tre sistnämnda, som här intressera oss. Samtliga stå de, som von Sydow[9] riktigt framhållit, hvarandra nära. En del olikheter i komposition, motivanvändning och uttrycksformer göra sig visserligen gäl-

[1] Bendixen, Berg. mus. aarsb. 1889: 2, s. 21, von Sydow: a. a., s. 96.

[2] Páls saga biskups (Biskupa sögur I, Köpenhamn 1858, s. 143—144).

[3] Jfr för öfrigt Wallem: De islandske kirkers udstyr i middelalderen (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 53).

[4] Snorre Sturlasson: Heimskringla, Magnussaga kap. 32 (III, s. 313).

[5] von Sydow: a. a., s. 96, jfr Bendixen, Berg. mus. aarsb. 1890: 4, s. 14.

[6] Detta antemensale stilistiskt närstående är enligt von Sydow: a. a., s. 102, det från Tamdrup, ehuru något senare (omkr. 1120 — a. a., s. 123, jfr dock s. 87 not 2; Steenstrup: a. a., underskrift till fig. 119: »vistnok — — fra o. 1100»!). Då jag ej haft tillfälle underkasta saken en egen granskning, afstår jag från att uttala någon egen mening därom.

[7] Lisbjerg-antemensalet närstående är ett krucifix från Aaby i samma museum (Jensen: a. a., n:r 558 A).

[8] von Sydow: a. a., pl. III: 1 (detalj), Mohrmann-Eichwede: a. a., II, pl. 67 (detalj).

[9] A. a., s. 104, 108, 112.

lande inom de olika verken — särskildt Broddetorp-antemensalet utmärker sig här och där för en hos de andra sällsynt dramatisk accentuering af scenerna[1] — utan att dock de gemensamma dragen däraf utplånas, till följd hvaraf de alla kunna räknas till en rätt fast sluten stilgrupp.[2]

Broddetorp-altaret är det enda af sitt slag inom det medeltida Sverige, möjligen med undantag af ett fragment (Maiestas Domini), som från en obekant kyrka kommit till Statens historiska museum, men som först torde tillhöra tiden efter 1200-talets början.[3] Emellertid höra uppenbarligen — hvad dock ännu ej påpekats — till Broddetorp-Lisbjerg-Odder-gruppen tvenne andra svenska konstverk af samma material (förgylld koppar), om också af annan liturgisk bestämmelse, nämligen tvenne med hvarandra så godt som alldeles öfverensstämmande relikskrin, båda från ett par västgötakyrkor, Eriksberg[4] och Jäla.[5] Ornamentiken är visserligen af afvikande hållning, om den också ej saknar beröringspunkter med gruppens öfriga exemplar — palmetterna på skrinens nederkant hafva rikare utvecklade motsvarigheter både i Broddetorp och Lisbjerg, och ornamentet å ömse sidor hörnen: ett zigzagband med ett solfjädersformigt ornament i svicklarna återfinnes likaså därstädes å ett par ställen, alltsamman för öfrigt element ur 1100-talsdekorationens vanliga formförråd — och den rundbågiga arkaturen är af betydligt enklare struktur än t. ex. Oddersuperfrontalets. Men figurmodelleringens släkttycke är i ögonen fallande. Man behöfver blott till en jämförelse ställa skrinens helgonrader t. ex. vid sidan af Broddetorp-altarets bebådelserelief för att se det: på ömse håll samma ur fondytan starkt framspringande hufvud med stora ögon och kraftiga hakpartier, samma kjortlarnas veckfall, uppdelade af de hvar för

[1] von Sydow: a. a., s. 112: »Wir haben es hier offenbar mit einen späteren Werk desselben Meisters zu tun» — ett dock väl alltför precist påstående.

[2] Sindbjerg-altaret lämnar jag i detta sammanhang därhän. Jag vill dock i förbigående uttala som min mening, att det, ehuru stilistiskt skiljaktigt från de öfriga, som här skola behandlas, torde hafva samma (engelska) ursprung, som jag förmodar dessa äga. Jag hänvisar till relieferna på de engelska metall(bly-)funtarna i Frampton-on-Severn, Tidenham och Sandhurst (afb. af Bond: Fonts and font covers, s. 81—82), som synas mig i rätt hög grad likna altaret i fråga. De dateras af Bond (s. 79) till omkr. 1200, ett datum, öfverensstämmande med det, som åsatt det danska antemensalet af Jensen: a. a., n:r 555, medan von Sydow: a. a., s. 123, föreslagit det säkerligen alltför tidiga: före 1120.

[3] I Skåne träffas det antemensale från Lynsjö, som senare skall behandlas. — Ännu ett torde där hafva förekommit i Raflunda kyrka, att döma af en anteckning i ett inventarium från 1500-talets förra hälft, tryckt af Weibull: Anteckningar till Skånes konsthistoria (Hist. tidskr. f. Skånel. III, s. 99): »Wdj Rafflunde en sckøn stoer forgyldt taffle aff kopper.»

[4] I St. hist. mus.; afb. af Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 289, III, fig. 515, Sv. hist. I: 2 fig. 54, Från äldre tid., s. 43, Montelius: The nat. hist. mus., Stockholm, fig. 160, Beckman: a. a., fig. 9, Lindgren: a. a, fig. 540.

[5] I Skara mus.; af af Torin: Afbildningar af i Skara museum förvarade fornsaker (Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 6—7, s. 122).

sig under tyget synliga benen, samma handgester. De af en rand omgifna böckerna kännas igen både från detta och Lisbjerg-altaret, och de profilställda fötterna äro karaktäristika, som återgå här som där.

En omständighet, som jag tror, af vikt att märka, är förekomsten af flera olika *engelska* helgonnamn — vid sidan af andra mera internationella — i de förteckningar på inlagda reliker, som läsas å Eriksberg-skrinet samt å Broddetorp-altarets superfrontale, liksom bilden af ett genom inskrift betecknadt *engelskt* helgon å antemensalet från Lisbjerg. Å Eriksberg-skrinet läses namnet Clemens,[1] å Broddetorp-altaret: Clemens, Botulfus;[2] figuren å Lisbjerg-altaret är den heliga Brigida.[3] Både Hildebrand[4] och von Sydow[5] hafva observerat saken, utan att dock vilja däraf draga några konsekvenser. Själf känner jag mig emellertid öfvertygad om, att här verkligen föreligger en fingervisning att följa, som kan vara nog så gifvande. Äfven under erkännande af, att det varit respektive kyrkors relikförråd, nedlagda i altarborden eller helgedomakaren, som ytterst förorsakat urvalet af namn och bilder å deras dekorativa omklädnad — inskriften på Broddetorp-antemensalet börjar också uttryckligen: HEC SVNT NOMINA SANCT(OR)VM QVORVM RE(LIQVIE IN HOC ALTARE CONTINENTVR) — förefaller det dock som mer än en tillfällighet, att de uppträda just inom denna fast slutna monumentsgrupp och ensamt där, och man frågar sig, om ej relikanskaffandet stått i omedelbart samband med beställningarna och anförtrotts åt de (säkerligen andliga) konstnärer, till hvilka man vändt sig, eller någon dem närstående. Detta så mycket hellre, som mer än ett af de rent konstnärliga elementen hos arbetena i fråga torde peka åt samma håll: England. Det ligger utanför mitt ämne att här underkasta denna fråga en närmare granskning, jag anmärker dock, hurusom Salin,[6] om också flyktigt, sammanställt vissa motiv ur Broddetorp-antemensalets ornamentik med ornamentiken

[1] Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 613. Ytterligare ett i inskriften förekommande namn: LEDER har engelsk klang, men om ett dylikt helgon existerat, har jag ej lyckats erhålla upplysning om. — Jälaskrinets inskrifter, som icke hittills funnits publicerade, men af hvilka lektor F. Ödberg, Skara, godhetsfullt tillställt mig afskrifter, erbjuda däremot intet specifikt engelskt; de lyda: (DE SANCTO) SEPVLCRO : DE CAPITE : S(AN)C(T)I : JOH(ANN)IS. BAPTISTE DE : S(AN)C(T)O ... (inskriften afbruten); A)P(OSTO)LO : XIM°. VIRGINUM : DE S(AN)C(T)O AL(E)X(I)O(?) DE S(AN)C(T)O : IVLIANO PLVRIMOR(VM) AP(OSTO)LORUM ... (inskriften afbruten).

[2] Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 260, 613, jfr Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 36, 52, Montelius: Mästerst. i St. hist. mus., s. 19, von Sydow: a. a., s. 107.

[3] Engelhardt, Ill. Tid. XII, s. 316, Aarb. f. nord. Oldk. 1868, s. 152. von Sydow: a. a., s. 110, läser dessutom under en annan bild namnet på ytterligare ett iriskt helgon: S CATECIA, synbarligen dock en feltydning af: SCA TECLA.

[4] Månadsbl. 1872, s. 69, not 2.

[5] A. a., s. 124.

[6] Sv. fornm. för. tidskr., VIII, s. 50.

i engelska manuskript, och hur densamma, som också Salin[1] observerat, har beröringspunkter med de förut omtalade grafmonumentens från Botkyrka och Ekeby, i hvilka man med all sannolikhet har att göra med engelska inflytanden (jfr ofvan s. 76, 79). Den afgörande länken i beviskedjan, uppvisandet figurstilens paralleller inom engelsk konst, felas visserligen ännu, men utan att ett sammanhang af intimare art kan förfäktas, må här till jämförelse påpekas t. ex. den vackra elfenbensreliefen med Konungarnas tillbedjan i South Kensingtonmuseet,[2] af hvars Mariafigur Broddetorp-antemensalets sittande madonna i samma scen verkar som en förgrofning. Härtill kommer ytterligare en omständighet. I det föregående har antydts den stora och troligen dominerande roll, som den engelska kulturen utöfvade särskildt i Västergötland under tidig romansk tid. Det är redan omtaladt, att den domkyrka, som i Skara byggdes på 1100-talet — Hildebrand[3] anser att det skett under åren 1126—1175 — efter allt att döma återgått på engelska förebilder, och att densamma af biskop Bengt mottog som gåfva en i England inköpt bibel. Den gamla västgötska biskopslängden[4] framställer också denne biskop som en konstmæcenat i stor stil,[5] hvilken både »læt giæra taflunæ fore höghe altæræ» i kyrkan och »læt bo (inreda) baði scrinin oc röctæði (drog försorg om, inlade) hælghu domæ i þem», och det ligger nära till hands att tro, att han härvid vände sig åt samma håll som vid sitt bokförvärf, hvad minnesanteckningens tystnad på denna punkt knappast behöfver anses innebära en mera vägande invändning emot. Att den »tafla» framför altaret, som här omnämnes, är att tänka som en parallell till våra antemensaler, är en välgrundad förmodan, som blifvit framställd[6] — Hildebrand[7] har till och med en gång framkastat möjligheten af, att vi i Broddetorp-antemensalet skulle hafva att göra just med biskop Bengts egen »tafla», som i senare tid öfverlåtits till den närbelägna fattigare landskyrkan, en frikostighet, hvartill, som bekant, en mängd analogier kunna påvisas, men för hvilken i detta fall bevisen saknas[8] — och äfven

[1] Ant. tidskr. XI: 1, s. 117.

[2] Afb. af Armstrong: Gesch. d. K. in Grossbrit. und Irl., s. XIV.

[3] Ant. tidskr. XV: 2, s. 10.

[4] Västgötalag. IV: 16 (s. 306).

[5] Jfr dock härom Ambrosiani: Studier öfver svenska kyrkans organisation och författning vid 1100-talets midt (Kyrkohist. årsskr. 1902, s. 24, not 2).

[6] Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 260, Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 51.

[7] Ant. tidskr. XV: 2, s. 22; likaså Montelius: Mästerst. i St. hist. mus., s. 20, Beckman: a. a., s. 21, Lindgren: a. a., s. 365.

[8] Månne ej däremot de primitiva stenreliefer, som bevarats från den äldsta stenkyrkan (afb. af Hildebrand, Ant. tidskr. XV: 2, fig. 6—8, samme förf.: Kyrkl. konst., fig. 121, Djurclou: Hvem var Staffan stalledräng? Svensk fornm. för. tidskr. XI, s. 350, Beck-

de skrin, som biskopen förskaffade sin stiftshelgedom, kunna därför snarast tänkas till sitt utseende mer eller mindre öfverensstämmande just med de två från Eriksberg och Järla.[1] Lägges det ena till det andra får man alltså, synes mig, en serie sannolikheter, som, om också ej bindande, dock i sin helhet hänvisar till engelsk konst som den, inom hvilken dessa våra svenska metallarbetens stilistiska ursprung vore att vidare eftersöka och till följd däraf också de med dem förbundna Odder- och Lisbjerg-altarnas.[2]

Det är med den madonnabild, som tronar i midten af sistnämnda antemensale[3] (fig. 6), som jag nu vore benägen att närmast sidoställa de små gotländska trästatyerna, icke så som skulle de utgöra direkta kopior af denna eller en liknande, ej heller som läte deras stil omedelbart härleda sig ur dennas, men på det viset, att deras mästare haft en förebild af denna art i tankarna, då han skar sina lustiga trädockor och medvetet eller omedvetet därifrån lånade både det ena och det andra. Det starkt metallplastiska intryck, som särskildt Hall-madonnan instinktivt gör, är redan framhäfdt. Det framskjutande hufvudet med de aflånga, utmodellerade ögongloberna och den smala breda munnen tillhör också antemensalekonstnärernas karaktäristika, och den ornamenterade gördeln verkar som inspirerad från det rikt dekorerade i gravyr eller (i Lisbjerg) i relief framställda ramverket, kring scenerna å altarbordens framsidor, där mycket riktigt (också i Lisbjerg) påträffas en kedjeflätning af samma art som på den gotländska madonnan, må vara af en något mera komplicerad typ. De stora bröstsmyckena äga den danska och svenska Maria gemensamt, likaså hufvuddoken — hvad som kanske icke

Fig. 6. Lisbjerg. (Danmark.) Madonna, detalj af antemensale. (Köpenhamn, Nationalmuseum.)

man: a. a., fig. 13) kunna kopiera detta domkyrkans antemensale? Både där och på Broddetorp-altaret äro så ovanliga ämnen som scener ur Staffans-legenden företrädda — må vara att de äro på olika sätt framställda — och de repstafvar, som på två af relieferna följa kanterna, äro också välkända från metallarbetena i fråga. Under alla omständigheter äro dessa reliefer senare än biskop Bengts tid — tidigast från 1100-talets slut — då biskopsbilden å den ena bär en mitra af först från denna tid belagd form (jfr nedan s. 94 not 1). — Äfven den af Hildebrand: Från äldre tid., s. 37, afbildade reliefen i Skälfvum (Västergötl.) med dess egendomliga kvadratindelning torde återgå på ett metallföremål, här dock kanske närmast en bokpärm eller dylikt.

[1] Till Eriksberg gaf Bengt, enligt samma minnesanteckning, »baðær clocconær».

[2] Motivet ur Staffanslegenden, som förekommer å Broddetorp-altaret (Djurclou: a. a., s. 349—350), behöfver ej motsäga detta, då detsamma äfven kännes från engelsk litteratur (Djurclou: a. a., s. 344—345).

[3] von Sydow: a. a., pl. VI.

alldeles är utan betydelse, då andra samtidiga madonnor på Gotland hafva sitt hår obetäckt. Dräktbehandlingen i öfrigt erbjuder däremot få likheter oberäknadt de, som sammanhänga med epokens allmänna stilschema, på en detalj när: räfflingen af Hall-madonnans underdräkt, där den skymtar vid fötterna. Det är af intresse att märka, att en alldeles samma slags teknik kommit till användning för vissa partier af Sindbjerg-Marias kjol, och jag tror, att detta lilla drag är signifikativt nog. Metallgravyren har öfverflyttats i trä, hvars materialegenskaper den föga motsvarar och där dess minutiösa sirlighet kontrasterar mot de summariskt förenklade formerna i öfrigt.

KOPPARANTEMENSALER PÅ GOTLAND?

Det är allt, och ej mycket, som kan andragas för att belägga det förmodade sambandet mellan de båda verken. Det är långt ifrån, att detta framstår till full evidens, och jag framhåller uttryckligt dess absolut hypotetiska karaktär. Underrättelser om att på Gotland existerat något eller några af de metallaltaren, som här behandlats, föreligga ej heller, men det behöfver ej varit uteslutet, så mycket af de gotländska kyrkornas materiellt värdefullare mobiliar som tvifvelsutan gått förloradt. Äfven här har man att röra sig med tänkbara möjligheter, som dock en viss omständighet möjligen kan bestyrka. Salin[1] har nämligen observerat vissa ikonografiska likheter mellan några af Broddetorp-altarets figurscener och tre eller fyra gotländska funtar, af hvilka han särskildt nämner funten i Grötlingbo,[2] och Ambrosiani[3] gör uppmärksam på likheten mellan den krona, som bäres af Kristus på samma altare, och dem, som i något enklare form gå igen på några andra gotländska funtar. Jag har icke kontrollerat, hur pass dessa anmärkningar hålla streck, men det är egendomligt, att de alla beröra en bestämd gotländsk stenhuggares verk, Sighrafs,[4] som arbetade först på 1200-talets början, men hos hvilken

[1] Sv. fornm.. för. tidskr. VIII, s. 29, 31.

[2] På samma funt i framställningen af Kristi födelse (afb. t. ex. af Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 84, Roosval, Strängn.-Stud. II, fig, 34) samt åtminstone på ytterligare tvenne andra gotländska funtar — i Gistad (Östergötl.; Janse: Medeltidsm. från Östergötl., fig. 14) och (i abbrevierad form med endast en arm synlig) Borby i Schleswig-Holstein (Sauermann: Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein Lübeck 1904, fig. 16) — förekommer en ängel med ett rökelsekar sväfvande öfver Marias bädd, en egendomlighet, som jag icke känner från något annat håll, utom just på antemensalet från Sindbjerg (oberäknadt ett långt senare monument: tympanet i katedralet i Freiburg i B., omkr. 1300; jfr Sanoner: La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises, R. de l'art chrét. 1905, s. 301 [afb. s. 219] med påpekande af motivets ovanlighet). Sauermann: a. a., s. 30—31, som kallar det otydliga föremålet i ängelns hand på Borby-funten »ein binnenförmiges Gefäss» förklarar detsamma som ett lån från scenen Kristus-barnet badas, där änglar stundom framträda med salvokäril; att det är fråga om ett rökelsekar, framgår emellertid med full tydlighet af de andra besläktade funtarnas framställningar.

[3] Åkirkebyfuntens tillverkningstid (Festskr. till Montelius 1903, s. 44—45).

[4] Se Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 22—35, jfr samme förf., Sv. konsth., s. 16—17.

Roosval[1] just tyckt sig förmärka vissa antikiserande tendenser, och med detta som utgångspunkt frågar man sig, om icke hela dennes reliefstil — med dess detaljrikedom i modelleringen, kontrasterande mot den närmast föregående (byzantinska) skolans flackhet, de lifliga, berättande kompositionerna, med deras figurers stora hufvud och utskjutande hakpartier, samt veckbehandlingens metalliska hårdhet[2] — icke har sin rot i ett studium af ett drifvet kopparaltare af typen Broddetorp-Lisbjerg i en eller annan af hemöns kyrkor.

KORPORTALEN I FARDHEM

Det gifves för öfrigt ännu ett enstaka gotländskt skulpturverk i sten, inför hvilket samma spörsmål återvänder: Fardhems södra kyrkoportal,[3] hvars dörrposter smyckas med ett flertal reliefer, ett lejon, Maria och Elisabeth, Alexanders himmelsfärd(?),[4] en biskop, en ryttare med tvenne ringar(?) i sin hand ridande öfver en mindre mansfigur samt därunder tvenne sittande helgon, af hvilka åtminstone det högra är manligt, det ena med ett kors, det andra med en käpp och en i en rem hängande väska: synbarligen apostlarna Andreas, hvars under den yngre medeltiden vanliga attribut, snedkorset, ej uppträder före 1300-talet,[5] samt Jakob d. ä. med sin pilgrimsutrustning (fig. 7). Sistnämnda figurer sitta under en bågställning af ett så vidt jag vet på Gotland enastående slag, äfven medräknadt funtarna, där annars en så rik profkarta på arkadbyggnader af den mest olikartade struktur står till buds: ett par smärta kolonner, utlöpande i tvenne hörntorn, uppbära en rundbåge, ofvanpå hvilken ytterligare en rad fristående utväxter, troligen ett par smärre torn, äro placerade. Förebilden kunde ju vara att söka i en manuskriptillustration eller dylikt, men faktiskt uppträda snarlika paralleller just på Lisbjerg-altaret, från hvars bottenfyllningar[6] de

Fig. 7. Fardhem. Apostlarna Andreas och Jakob d. ä., relief å korportalen.

[1] Strängn.-Stud. II, s. 35.

[2] Obs. äfven de flitigt använda repstafvarna!

[3] Afb. af Hildebrand: Alexander den stores himmelsfärd (Fornv. 1906, s. 47).

[4] Hildebrand: a. a., s. 48.

[5] Detzel: Christliche Ikonographie (Freiburg i. B. 1894—1896) II, s. 134. — Korset som attribut för Filippus tillhör först 1400-talet (Mâle: L'art religieux du XIII:e siècle en France, 2:a uppl., Paris 1902, s. 352).

[6] Se von Sydow: a. a., pl. VII, bildfälten längst upp till vänster och längst ned till höger.

timglasliknande ornamenten under helgonens fötter också kunna vara missförstådda försök till efterbildning. Jag finner skäl att påpeka detta, då jag håller för nog så visst, att vi i Fardhem-relieferna hafva att göra med samme mästare — eller, för att uttrycka mig försiktigare: samma skola — som också utfört Hall-madonnan. Starkt vittrade som de förra äro, blir visserligen en jämförelse svår, och deras primitiva modellering rör sig med ännu enklare former än hennes. Påpekandet af ett enda karaktäristiskt drag gemensamt för båda verken torde dock här till fyllest, nämligen af de af en grund skåra genomdragna relief-»vecken» på Jakobs kjortel — en teknisk detalj fullkomligt liknande den, vi tidigare (s. 82) observerat hos Hall-madonnan. Det är en egenhet så specifik, att man blott för dess skull knappast behöfver tveka att i närmaste samband med hvarandra ställa de arbeten, hos hvilka den iakttages, så ovanlig, att man bör hafva rätt att betrakta densamma som mästarens resp. skolans signatur.[1]

DATERING.

Det konstaterande, som härmed gjorts, är värdefullt för en datering af Hall- och hennes syster Träkumla-madonnan. Det är nämligen icke säkert, att deras tillkomsttid sammanfaller med de förmodade förebildernas, kopparantemensalernas, om hvilkas egna data för öfrigt stor osäkerhet råder: Lisbjerg-altaret sättes af Jensen[2] till 1100-talets förra hälft, af von Sydow[3] — tillsammans med arbetena från Odder och Broddetorp — till 1140—1160, medan det sistnämnda af Salin[4] föres till 1100-talets andra hälft och af Montelius[5] och Nicolaysen[6] till omkr. 1200.[7] För Fardhem-portalens bestämning erbjuda sig dock några hjälpmedel. Den biskopsfigur, som där bland relieferna är framställd, bär en mitra af

[1] Obs. också Andreas pose med de korta, rakt framsträckta, stolsitsliknande öfverbenen (jfr ofvan, s. 81).

[2] A. a., n:r 553.

[3] A. a., s. 123; Engelhardt, Aarb. f. nord. Oldk. 1868, s. 157, tänker däremot på seklets senare hälft, Rohault de Fleury: a. a. II, s. 47 på dess slut.

[4] Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 51, jfr Bendixen, Bergens mus. aarsb. 1890: 4, s. 20.

[5] Statens historiska museum. Kort beskrifning till vägledning för de besökande (9:e uppl., Stockholm 1909), sal 4, n:r 77 (medan Eriksbergsskrinet sammast., sal 4, n:r 71 A dateras till 1100-talets midt!); den identifiering som Montelius: Mästerst. i St. hist. mus., s. 20 är böjd att göra af detta altare med biskop Bengts »tafla», borde dock tvingat till en annan tidsangifning (jfr not 7).

[6] Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 152.

[7] Själf finner jag Salins åsikt mest tilltalande, så mycket mer som denna bäst kommer i öfverensstämmelse med uppgiften om biskop Bengts af Skara anskaffande af domkyrkoaltaret; för Bengts episkopat föreligga inga precisa data, men man vet dock, att hans företrädare, Ödgrim, ännu lefde 1145 och att Järpulf 1191 innehade biskopsvärdigheten (Hildebrand, Ant. tidskr. XV: 2, s. 10, jfr Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 482). Rhyzelius: Episcoposcopia sviogothica (Linköping 1752) I, s. 167, 168 och efter honom Warholm: Skara stifts herdaminne (Mariestad 1871—1874) I, s. 4, 5 ange Ödgrims dödsår som 1157 och Bengts eget som 1190, men källan härför är obekant.

den form, som allmänt kommit ur bruk vid 1100-talets slut — med de båda hornen sidoställda[1] — medan å andra sidan seden att medelst bestämda attribut karaktärisera de olika apostlarna — med undantag af Petrus — först synes kunna beläggas från och med början af följande århundrade,[2] och Jakob d. ä. och Andreas göra härifrån intet undantag.[3] En uttömmande studie rörande apostlarnas ikonografi saknas visserligen ännu, och möjligen skall det visa sig, att redan något tidigare, än hvad som påstått, exempel på attributens utdelning skola kunna påvisas,[4] men längre upp i tiden än till omkr. år 1200 vågar man nu icke rycka vår portalrelief, knappast dock heller mycket längre fram på grund af biskopsmitrans redan vid denna tid ålderdomliga form.[5] En något så när säker datering blir härmed möjlig att uppnå inom ramen af de båda begränsningsmoment framåt och bakåt, hvilka här antydts, en datering som

[1] Jfr af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 29—30. Den yngre mitraformen uppträder på kontinenten redan omkr. 1100-talets midt (se Braun: Die pontificalen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung, Freiburg i. B. 1898, s. 44—47, jfr Barraud: Notice sur la mitre épiscopale, Bull. mon. 1866, s. 413—322, de Lasteyrie: Études sur la sculpture française au moyen âge, Paris 1902, s. 38—39, 72), men i norden synes den ej vunnit insteg förrän flere årtionden därefter. Första gången den uppträder på svenska sigill är år 1191 (ärkebiskop Peters af Uppsala, B. E. Hildebrand: Svenska sigiller från medeltiden I, Stockholm 1862—1867, ser. II: 2; dessförinnan dock en lucka i följden ända från ärkebiskop Stefans sigill 1164—1167, a. a. ser. II: 1), medan den gamla typen är representerad ännu å ett af Valdemar I:s och biskop Absalons mynt 1178—1182 (H. Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 567) och troligen — perspektivet är oklart — å funten i Gumlösa (Skåne, afb. af Tynell: Skånes medeltida dopfuntar, Stockholm 1913 —, I, pl. XI: 2, samme förf.: Gumlösa kyrkas funt, Hist. tidskr. f. Skånel., II, s. 356, 357), som torde vara jämnårig med den 1191 invigda kyrkan. Är den datering riktig, som Rydbeck: Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor (Lund 1904), s. 38, gör af absidmålningarna i Öfraby (Skåne; a. a. pl., s. 16—17) — jag erkänner dock att den synes mig väl sen — skulle vi t. o. m. där hafva ett belägg för, att den hållit sig ända till 1200-talets midt. Den yngre formen uppträder däremot visserligen redan å grafstenen öfver biskop Herman af Schleswig († 1146 eller 1147) i Lunds domkyrka (afb. af Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 329, Løffler: Danske gravst., pl. XIII: 70, Rydbeck: Lunds domkyrka, Lund 1910, s. 119, Larsen: Det lundske Ærkesæde af Biskop Herman, Aarb. f. nord. Oldk. 1899, s. 119), men stenens tillkomsttid — om den nu öfver hufvud taget är af en inhemsk bildhuggare — behöfver ju ej sammanfalla med biskopens död.

[2] Detzel: Christl. Ikon. II, s. 99, Mâle: a. a., s. 350, Haseloff: Eine thüringsächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts (Strassburg 1897), s. 262.

[3] Detzel: a. a. II, s. 137, Mâle: a. a., s. 351, Kraus: Geschichte der christlichen Kunst (Freiberg i. B. 1896—1898) II: 1, s. 398. Den stora hatt, Jakob vanligen bär, är en uppfinning af 1400-talet (Mâle: L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908, s. 183); på vår relief är han barhufvad. En stående Jakobs-bild utrustad på samma sätt som här, men senare — troligen från samma tid som det af Roosval: Kirch Gotl., s. 228 till omkr. 1280 daterade koret — är skulpterad på ett väggskåp af sten i Västkinde kyrkas korvägg.

[4] Just på Lisbjerg-altaret bär en af apostlarna ett kors!

[5] Hildebrand, Ant. tidskr. II, s. 367 synes vilja sätta portalen af detta dräkthistoriska skäl t. o. m. till kort efter 1150. — Anmärkas må, att de gotländska konstnärerna synbarligen ej voro senare än sina kontinentala yrkesbröder att på denna punkt följa tidsmodet. Den yngre mitraformen representeras t. ex. på den af Roosval: Sv. kyrk. Gotl. I: 1, s. 39 till omkr. 1200 daterade funten i Stenkyrka (a. a., fig. 29).

också fullständigt stämmer med den, som Roosval[1] på byggnadshistoriska skäl åsatt Fardhem-koret i dess helhet.

Det är alltså till denna tid, som vi till följd häraf äfven kunna datera våra två här behandlade trämadonnor.[2] Jag ser i dem verk af en skulptör, som också arbetat i sten och väl dessutom som kyrkobyggare, en äkta inhemsk mästare från Gotlands landsbygd, men hvars stilistiska uppfattningssätt bildats genom iakttagelser gjorda på främmande, där förefintliga konstverk af metall och som därigenom indirekt stått i kontakt med tidens allmänna tendenser. Att dessa hans förebilder varit just något eller några af de praktfulla antemensaler, som Danmark och Sverige kunna uppvisa, är — jag upprepar det än en gång — ett antagande af absolut hypotetisk karaktär, för hvilket dock en rad sannolikhetsskäl kunna andragas, och att det varit engelsk konst, som på detta sätt ytterst här spelat den stilbildande rollen, kan med bestämdhet fastslås endast i det fall, att nya specialforskningar komma att styrka, hvad jag här på alltför otillräckliga grunder vågat förmoda om de nordiska metallverkens genesis. Hålla mina antaganden streck, är det emellertid en slags blek och bruten afglans af det stora västliga örikets konst, som strålar tillbaka från den primitiva gutaskulptörens fattiga träbeläten, och stå vi inför ett sista utslag af det kulturinflytande, som under nordens äldsta kristna århundraden betydt så mycket för vår spirande andliga odling af västerländskt kynne.

5.

MUNK- ELLER LEKMANNA-KONSTNÄRER?

Ytterligare några ord måste nämnas med anledning af den mästare, som här varit på tal.

Man föreställer sig vanligen, att öfvervägande delen af de konstnärer, som arbetat under den förgotiska tiden eller åtminstone före det 13:e seklet, varit att söka bland klosterfolket, antingen de nu varit arkitekter, målare, skulptörer eller guldsmeder. Detta också med all rätt.[3] Det lider ej något tvifvel om, att ej verkligen konstlifvet under denna epok

[1] Kirch. Gotl., s. 103, 212, jfr samme förf., Sv. konsth., s. 109.

[2] I Sv. konsth., s. 123 har jag tidigare angifvit Hall-madonnans ålder till 1100-talets slut.

[3] Se Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 109, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 19—21, 196, 316—317, Bode: Geschichte der deutschen Plastik (Berlin 1887), s. 40, Viollet-le-Duc: Dict. de l'arch. franç. VIII, s. 230—231, Enlart: Man. d'archéol. franç. I, s. 62—63.

varit koncentreradt till klosterinstitutionerna,[1] där traditionerna hägnades inom de stängda murarna, handtverksskickligheten fullkomnades genom erfarenheter, samlade från den ena generationen till den andra, och där de konstutöfvande medlemmarna — regulära eller lekbröder — hade tillfälle att erhålla den lärda andliga handledning, som deras uppgifter ofta kunde kräfva,[2] samt att det i ett flertal fall fortsatt att så vara hela medeltiden igenom, må vara i betydligt reducerad skala,[3] medan å andra sidan det är lika oförnekligt, att redan tidigt — åtminstone allt från 1100-talet — lekmän sysselsatts af de kyrkliga uppdragsgifvarna, inom skulpturen lika väl som inom andra yrkesgrenar.[4] Hvad vårt land angår, veta vi dess värre så godt som intet om de samtida förhållandena. Som jag tidigare[5] framhållit, förefaller det emellertid mycket sannolikt, att just hos oss, där kulturlifvet endast långsamt adapterade sig efter de tidigare utvecklade kontinentala mönstren, där ett självmedvetet, kraftigt organiseradt stadsborgarskap — en af de viktigaste faktorerna för uppkomsten af ett sekulariseradt handtverks- och konstnärsstånd — är en förhållandevis sen historisk företeelse och företag i stil med de stora utländska katedralbyggena, hvarest lekmannaelementet först fick tillfälle att eftertryckligt göra sig gällande, så godt som saknades — det förefaller mycket sannolikt, att just här kongregationsanläggningarna längre än annorstädes, åtminstone hela 1200-talet igenom, verkligen äro att betrakta som de egent-

[1] Se sammanställningarna af exempel hos Heimbucher: Die Orden und Kongregationen der katolischen Kirche (2:a uppl., Paderborn 1907) I, s. 345—346, 378—383 (benediktinerna), 442—444 (cistercienserna), II, s. 152—153 (dominikanerna), 474—475 (franciskanerna).

[2] Typiska exempel på dylik handledning erbjuda inskrifterna på ett par svenska monument, en funt från Burseryd (Smål., St. hist. mus., 1100- eller 1200-talet; afb. af Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 383: a—b): »Ambiörn gjorthe mik, Vikunta prestir skref mik», och på ett 1491 dateradt altarskåp i Lena (Uppl.): »Cum concilio domini Giorderi inceptum et per Laurencium Germundi completum» (Hildebrand: Ant. tidskr, II, s. 391). — Huruvida hos oss som ofta annorstädes konstutöfningen omhuldades äfven bland det sekulära prästerskapet är ej urkundligt kändt. I Danmark bär ett smidadt sakramentshus från Glimlinge (Köpenhamns Nationalmuseum, afb. af Berg: Svedkerlav., fig. 8) från så sen tid som 1521 en signatur, enligt hvilken det är utfördt af kyrkans förre präst Niels Andersen.

[3] Se sammanställningarna hos Bergner: a. a., s. 197 (glasmålare), 286 (bildsnidare och snickare), Otte: a. a. II, s. 26, 486 (byggmästare; Otte [II, s. 486] menar dock att senmedeltidens konstskickliga kloster[lek-]bröder ursprungligen tillhört världsliga yrkesskrån). Den på den ofvan (s. 49 not 1) omtalade korstolssidan från Pöhlde framställde träsnidaren (omkr. 1300) är af sin tonsur tydligt karaktäriserad som munk.

[4] Se sammanställningen hos Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter (Strassburg 1894), s. 284 not 1, samt hos Kjellberg, Uppl. fornm. för. tidskr. IV, s. 290—292, Otte: a. a. II, s. 25—26.

[5] Strängn.-Stud. I, s. 36, Sv. konsth., s. 123.

liga härdarna för konstskapandet[1] hvarifrån de yrkesskickliga bröderna mähända, som det berättats om en tysk cisterciensermunk på 1100-talet (se s. 45 not 2) och som fallet synes hafva varit med stockholmsdominikanern Sven Dingstede på 1480-talet,[2] begåfvo sig ut i landet till platser, där tillräckliga arbetskrafter ej stodo till buds.

Alldeles detsamma gäller dock knappast Gotland. Att åtminstone mästarne af »den vilda stilens» funtgrupp tillhöra en tid redan omkring ett halft sekel äldre än den, då ön erhöll sin första klosterinstitution, torde kunna anses som säkert (se ofvan s. 55), och så pass organiskt som de senare stenskulpturskolorna förefalla att hafva utvecklat sig allt från denna första utgångspunkt, talar väl sannolikheten för en stenhuggarstam sammansatt af fullt profana element, äfven om motsatsen kan tänkas med afseende på vissa mera isolerade mästare som just den, hvilken i det föregående behandlats, Fardhem-portalens och trämadonnornas upphofsman.[3] Så nära som den gotländska kulturen var förbunden med den kontinentala, torde åtminstone i Visby de sociala förhållandena snabbt nog utbildats i öfverensstämmelse därmed — den framställning, som i det föregående (s. 41—44) försökts, af konstnärernas samhälleliga ställning har gjorts under denna förutsättning — och troligen har därför konstens allmänna sekularisering på Gotland tidigare kommit till stånd än på andra orter i riket.[4] Mer än lösa gissningar är dock ej möjligt att hysa härom — det enda, som med visshet kan sägas, är, att den förut (s. 41, 45 not 1) omtalade »ymaginator» Johannes Bugge var en lekman, då en hans dotter omnämnes på hans grafsten.

Särskildt under den äldsta tid, från hvilken vi äga i behåll ett större antal alster af kristen bildkonst — 1100-talets slut och 1200-talets början — torde man trots allt ej böra underskatta klosterkulturen och dess inflytande på utvecklingen, allra minst för friskulpturens räkning[5] — det vill här säga träskulpturens.

[1] Ännu vid 1400-talets slut utvecklades ju inom Vadstena-klostret en rätt liflig konstverksamhet (se Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 1017—1018, 1057—1058), och dominikanerbrodern Sven Dingstede i Stockholm, som lefde vid samma tid och som tyckes åtnjutit en viss berömdhet, befattade sig både med orgelbygge och framställning af (måladt?) fönsterglas (Hildebrand: a. a. III, s. 996).

[2] Hvilken erhöll rätt att uppehålla sig i hvilket kloster och hvilken ordensprovins som helst och äfven vistas bland världsfolket (Hildebrand: a. a. III, s. 996).

[3] Jfr också nedan s. 164, not. 1.

[4] En »Hinricus pictor, quondam custos Lincopens. et lector Wisbicensis» († 1421) är dock upptagen i Visby-franciskanernas necrologium (Script. rer. dan. VI, s. 561, Lindström: Anteckn., II, s. 329, 336).

[5] Beteckningen friskulptur här och annorstädes får naturligtvis ej förstås bokstafligt och täcker ej det begrepp, vi numer förbinda därmed. Den nordeuropeiska medeltida »friskulpturen», åtminstone i de allra flesta fall, före epokens afslutningsperiod måste ju på

Mer än reliefkonsten med dess äldre anor, har den nordiska friskulpturen, som jag tidigare betonat, varit i behof af direkt främmande handledning, och just på detta område ligger det nära till hands att tro, att det varit de stora kongregationsstiftelserna med deras vidtförgrenade internationella förbindelser, hvilka betydt mest som tjänstvilliga kunskapsförmedlare. Vid ett studium af den gotländska konstens rötter har man därför — vid sidan af ett aktgifvande på den kommersiella samfärdselns förgreningar — att göra sig reda för, hvart dessa förbindelser ledde och efter denna ledtråd pröfva sig fram till ett resultat.

Den första gotländska klosterstiftelsen var cisterciensermunkklostret vid Roma, anlagdt år 1164.

grund af sin i högre eller mindre grad rent reliefmässiga karaktär betraktas på ett helt annat sätt än den, hvars anor ledas från den italienska renässansen (jfr Weese: Bamb. Domsculpt., s. 156, not 141). Med beteckningen i fråga afses blott de plastiska konstverk, där »reliefen» fått en sådan höjd, att åtminstone skenet af rundskulptur uppstår, oafsedt huruvida en bakomställd dorsal — ett slags bakgrundsyta alltså — ingår i helheten som ett nödvändigt komplement eller ej.

FJÄRDE KAPITLET.

Den franska 1100-tals-skolan och dess utlöpare.[1]

1.

I Viklau lilla obetydliga kyrka förvaras en madonnastaty af helt små mått — den är blott 0,69 m. hög — hvilken, ända till helt nyligen obeaktad af de flesta, sitter placerad på ett utsprång i kyrkans kor (fig. 8). MADONNAN I VIKLAU.

Hvad som allra först slår en vid dess betraktande, är det förvånansvärdt goda tillstånd, hvari bilden ännu efter århundraden befinner sig. Polykromins guld och färger äro, den dag i dag är, hart när lika lysande friska, som de varit den gång, arbetet lämnade träsnidarens ateljé. Blott några smärre skador äro att anteckna. Ett par fingrar på den högra handen och knoppornament på den ena af de främre stolstolparna äro afslagna. Dessutom är själfva stolens nedre del tvärt afsågad och — det beklagligaste — Kristusbarnet på madonnans knä spårlöst försvunnet; ett tapphål utmärker dess plats.

Den lilla bilden är iklädd en helt förgylld dräkt, som blott framför bröstet och vid handlofvarna låter framskymta en underklädnad af ett fint veckadt tyg, förgylld också den, och som är försedd med mycket vida, invändigt karmosinröda ärmar. Dessa ärmar äro nedtill kantade af en bård: två smala målade linjer, den yttre svart, den inre röd, samt en rad fyrsidiga, kantställda reliefrutor, gröna och röda, imiterande dyrbara stenar. En med dylika »stenar» smyckad bård följer också kanten af den spetsiga utskärningen nedanför halsen. Dräkten smiter tätt efter kroppen; brösten och magpartiets former markeras af olika system något så när koncentriskt löpande cirkelveck. Underbenen äro hvart för sig tydligt framhäfda. Kjortelveckens stela parallelism lindras genom veckens framdragande

[1] Jfr af Ugglas, Sv. konsth., s. 124—125, Strängn.-Stud. I, s. 29—36, »Dalbymästaren» (Uppl. fornm. för tidskr. VI, s. 43 not 2), R. de l'art chrét. 1911, s. 287—301, Strängnäs-utställn. kat. s. 23, n:r 2—7, Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 2.

mot skenbenet; framför det vänstra benet löpa de t. o. m. diagonalt fram däröfver. Deras profil är i allmänhet rund, men går här och där öfver i en skarpare bruten form. Längs hvardera sidan nedfalla några raka, platta veck. Skorna äro svarta, prickade med guld, och hvila på en grön, halfcirkelformad fotplatta.

Fig. 8. Viklau Madonna.

Ansiktet är en svagt spetsig oval. Ögonen — svart pupill i blå iris — äro stora, mandelformiga, en smula oregelbundet placerade. Ögonbrynens spänstigt böjda linjer äro uppdragna med kastanjebrunt. Näsan är rak, läpparna — fylliga och säkert skurna — samt kinderna lätt rödfärgade, karnationen i öfrigt friskt skär. Håret, som i två långa flätor faller ned framför axlarna, är benadt öfver hjässan; det är förgylldt, men af en annan, dunkelrödare ton än dräktens lysande blanka. Förgylld är också kronan — af trä — och smyckad med samma slags röda och gröna »stenar» som dräktbårderna samt med svarta konturlinjer. Samtliga dess fyra spetsar äro intakta.

Stolstolparna äro målade omväxlande med svart och karmosinrödt, sidofälten med rödt; knopparna, med uppstående ornament i form af halfverade liljor, äro förgyllda.

Materialet är af ett ljust, svårbestämdt träslag, möjligen lind.

Det intryck, bilden gör, är af bundenhet och stelhet. Inklämd i sin trånga stol sitter den lilla kvinnan rätt upp och ned i rent frontal ställning. Öfverarmarna klibba vid kroppen, underarmarna sträckas stelt ut nästan i samma höjd, och den långa, framsträckta hand, som hållit

bambinon, viker tillbaka inåt. Det hela skulle kunna inskrifvas inom gränsytorna för en parallelipiped. I draperibehandlingen är allt anlagdt på systematik och symmetri, en symmetri som dock ej går till handtverksmässig upprepning — man observere t. ex. oregelbundenheten af de under bröstet vågade horisontalvecken och den nyss påpekade sneddragningen af kjortelvecken. Det är ett kultföremål, vi ha framför oss, afsedt att väcka andakt och högtidsstämning, en gudabärerska, en sannskyldig »sedes Salamonis», så som den tidigare medeltiden ville tänka sig den Högstes ärorika moder. Men är också det hierarkiska intrycket det, som ger sig som det primära, tränges det vid ett närmare betraktande tillbaka af ett annat. Man kan icke undgå att märka, hur mycket af omedelbar friskhet, af ungdomlighet och en sinnenas charme, som stråla ur detta klarögda och flickaktigt runda lilla ansikte med dess röda kinder och uttrycksfulla mun och som meddela sig från denna späda och outvecklade jungfrukropp. Man anar det: här är ett verk som icke utan förbehåll går att inordna inom det konsthistoriska tidsafsnitt, mot hvilket hufvudparten af dess stilformande karaktäristika peka, här möta därjämte element, som visa annorstädes hän och framåt i tiden. För att använda sig af de otillfredsställande och icke mycket signifikativa slagorden: ett verk redan på öfvergången mellan »romansk» och »gotisk» tid.

Som ett sådant är det också redan uppvisadt att vara. Roosval[1] har i en uppsats för några år sedan påpekat dess samband med det imponerande monument, som inleder den västerländska högmedeltidens stora plastiska period: »la porte royale» i Chartres.

2.

KATEDRALENS I CHARTRES VÄSTPORTAL.

Den enastående plats, hvilken tillkommer den portal, som genombryter Chartres-domens västra fasad, är betingad af dess egenskap att — åtminstone bland alla ännu intakt bevarade anläggningar af detta slag — vara den, där hela den föregående tidens ansträngningar nå sitt ändtliga resultat och med hvilken samtidigt den begynnande gotikens arkitektoniskt-dekorativa tendenser för första gången göra sig gällande. För första gången tydligt formulerade gifvas här de förebildliga uppslagen för den följande tidens utveckling ända fram till renässansens traditionsbrytande epok.[2]

[1] Gottländska forskningar II. Madonnan i Viklau (K. och konst, 1908, s. 95—101, afb. s. 95, 96); afb. också af samme förf., Sv. turist. för. tidskr. 1914, s. 219, Heales: The churches and ecclesiastical antiquities of the island of Gottland, other than those of Wisby, (London 1888), pl. 26, Ambrosiani :Gotl. kyrkoinv. fig. 62 och af mig i Sv. konsthist. fig. 123).

[2] Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 52, Gonse: L'art gothique (Paris 1891), s. 413—414 (där för första gången Chartres-portalens utvecklingshistoriska betydelse eftertryckligt är framhäfd); jfr Kunze: Das Fassadenproblem der französischen Früh- und

Det är det målmedvetna sammankomponerandet till en gemensam enhet af de tre stora dörröppningarna, som här är det nya och afgörande. Hvad som ännu ej är uppnådt af de närmaste föregångarne, ens i abbot Sugers stora anläggning i Saint-Denis, är här fullföljdt: de tre dörröppningarna med deras spetsbågiga arkivolter, deras inåt konvergerande, profilerade och bildsmyckade portalväggar, de smala mursträckor, som skilja dem ifrån hvarandra och uppåt fortsättas af bestämdt artikulerade pilastrar, sammanbundna af en afslutande gesims, allt underordnar sig tack vare sina proportioner och sättet för delarnas inbördes förbindning ett enhetligt och i detalj genomtänkt system, bildande grundvalen för den senare gotiska fasadkompositionens sinnrikt konstruerade grundschema. Detsamma gäller själfva det ikonografiska program, på hvilket hela den mäktiga dekorationen byggts: de stora 1200-tals katedralernas Yttersta doms- och Maria-portaler, med hufvudframställningarna ackompagnerade af symboliska personifikationer, af himmelska härskaror, af bibliska scener och gestalter, valda med hänsyn till deras specifika plats i ensemblen, hafva här funnit de uppslag, som de senare på olika sätt utfört och fullkomnat.

Men mer än så och af kanske den allra största betydelsen: om också ej den, som den absoluta prioritetsrätten tillkommer, men representativast bland alla ännu bevarade anläggningar framträder västportalen i Chartres som det verk, där man för första gången sedan antikens dagar kan tala om en plastikens monumentalstil. Känslan för det arkitektoniskas och det skulpturalas samarbete har vaknat och en förståelse för detta samarbetes betingelser af en för utvecklingen omätlig fruktbarhet. Den arkitektoniska lokaliteten blir bestämmande för detaljernas utbredning och inbördes förhållande — det är den kompositoriska idén, som födes. Led fogas till led i systematisk fasthet, och inom hvarje led hållas alla störande tendenser till hänsynslös självhäfde'se tillbaka inom planen för den begränsade volym, det skulpturala arbetet har sig tillmätt att utveckla sig inom — det är ej blott ensemblen som sådan, men den enskilda delen däraf som på detta sätt får sin organiska slutenhet, fogar sig, kan man säga, under den statuariska logikens grundbegrepp. Man behöfver bara kasta en enda blick till jämförelse på vissa andra bekanta arbeten från samma franska konstkrets, föga äldre eller t. o. m. ungefär jämnåriga med detta,[1] för att det nya här i Chartres

Hochgotik (Leipzig 1912), s. 30—40. Den närmast efterföljande framställningen är byggd på dessa jämte strax här nedan på behöriga ställen citerade arbeten (särskildt Vöges, s. 222—224, 283—332).

[1] Data uppgifvas rätt afvikande. Vézelay-portalen hänföres vanligen till omkr. 1132 (Michel: La sculpture romane. I. La sculpture en France, Hist. de l'art I: 2, s. 638, Anglès: L'abbaye de Moissac, Paris 1910, s. 38, Enlart och Roussel: Catalogue général

skall framstå i klar belysning, på det gungande och fladdrande virrvarret i Vézelay- och Moissac-portalerna eller den krypande, krälande och sammanfiltrade figurröran i Autun och Beaulieu: öfverallt en reliefbunden ytdekoration af halft textil karaktär, en fantastiskt pittoresk gruppering, men utan klara linjer, öfverskådlighet och stabilitet, öfverallt en till det gigantiska förstorad småskulptur — den där också, som ofta påpekats,[1] jämte miniatyrmålningar[2] utgjort de närmaste förebilderna — utan det monumentalas slutenhet och trygga saklighet.[3]

Så som Chartres-portalen nu framträder, gör den det emellertid ej helt i det skick, som var dess ursprungliga. Den tillhör nämligen den stora grupp af franska kyrkoportaler, hvilka, till följd af utvidgningsbehofvet hos de byggnader, de tillhöra, tvungits från sin plats och förenats med yngre murförband.[4] Saken har ingående studerats och på ett öfvertygande sätt utvecklats dels af Lanore,[5] dels af Lefèvre-Pontalis,[6] hvilken senare särskildt varit i stånd att grunda sin undersökning på de gräfningar, som 1901 och åren närmast därefter företagits i katedralens västliga delar. Portalen, som nu befinner sig i flykt med de båda tornens yttre murlif, har från början varit belägen *bakom* dem. Af dessa

illustré du Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro, 2:a uppl., Paris 1910, n:r B 290; Porée: L'abbaye de Vézelay, Paris 1909, s. 32—46: före 1147, Sanoner: Portail de l'abbaye de Vézelay, R. de l'art chrét. 1904, s. 453: efter 1155). — Moissac-portalen antar Michel: a. a., s. 618 och efter honom de Lasteyrie: L'architecture religieuse en France à l'époque romane, (Paris 1912), s. 644—646 vara påbörjad redan 1115, men afslutad först efter 1135; Anglès: a. a., s. 36 menar tympanet stamma från omkr. 1140, öfriga delar äro däremot, också enligt hans mening, äldre, medan Marignan: Histoire de la sculpture en Languedoc (Paris 1902), s. 44—46 tror dem skulpterade först inemot århundradets slut. — Autun- och Beaulieu-portalerna skola enligt Michel: a. a. s. 622, 640 vara ungefär jämnåriga med de nyssnämnda (så också de Lasteyrie a. a., s. 646); Anglès: a. a. s. 37, daterar dock Beaulieu-portalen så sent som till århundradets slut. Marignan: La décoration monumentale des églises de la France septentrionale du XIIe au XIIIe siècle, (Paris 1911), s. 155 och samme förf.: Hist. de la sculpt. en Languedoc, s. 107 hänför dem till resp. 1200 och 1185—1205; Marignans dateringar förtjäna dock här som oftast föga tilltro (jfr nedan, s. 106).

[1] Se t. ex. Michel: a. a., s. 619, 620, 639, jfr Diehl: Manuel d'art byzantin (Paris 1910), s. 677—678.

[2] Eller, enligt Vöge, Rep. f. Kunstw. 1899, s. 99 snarare (det byzantinskt inspirerade) monumentalmåleriet (jfr Haendcke: Zur »byzantinischen Frage», sammast. 1911, s. 106—109).

[3] Jfr Vöge: Zur frühgotischen Plastik Frankreichs (Museum 1902, s. 26—28).

[4] Sammanställda af Fleury: Étude sur les portails imagés du XIIe siècle, leur iconographie et leur symbolisme (Mamers 1904), s. 127—162.

[5] Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle (R. de l'art chrét. 1899, s. 328—335, 1900, s. 32—38, 137—145).

[6] Les façades succesives de la cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle (Mém. de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir XIII, s. 1—48). Häremot har Mayeux: Réponse à M. Eugène Lefèvre-Pontalis sur son article Les façade succesives de la cathédrale de Chartres au XIe et XIIe siècle (sammast. XIII, s. 414—433) tagit till orda, men hans invändningar hafva tillbakavisats af Lefèvre-Pontalis: Nouvelle étude sur les façades et les clochers de la cathédrale de Chartres (sammast. XIII, s. 434—483); jfr Merlet: La cathédrale de Chartres (Paris 1909), s. 19—26.

torn började det ena — det norra — att byggas strax efter år 1134, då en vådeld svårt skadat det dåvarande äldre, från 1000-talet stammande tornet, men alldeles isoleradt från själfva fasaden, några meter framför dess nordvästra hörn. Tio år därefter, 1144 eller 1145, grep man sig an med det södra tornet, anlagdt i linje med det norra. Ungefär samtidigt drogos kyrkans nord- och sydmurar fram till tornen och förenades medelst en ny fasad, genombruten af en med tre bågar sig öppnande portal: den ännu bevarade; i mellanrummet mellan den nya och gamla fasaden uppstod på detta vis ett slags narthex.[1] Hela denna anläggning torde varit afslutad omkr. 1170. I detta skick stod kyrkan till dess en ny, svår eldsolycka ej långt därefter, 1194, gaf anledning till nya utvidgningar. Ännu en fasad, en tredje alltså — den nuvarande — uppfördes mellan tornens västmurar, den äldsta, inbyggda fasaden försvann definitivt vid en förlängning af långhuset, och ett nytt narthex ordnades emellan tornen. Men den äldre, praktfulla portalen offrades ej. Sten efter sten framflyttades den till sin nuvarande plats och ger ännu, trots den äfventyrliga behandling, den varit underkastad, en in i detaljer trogen bild af dess ursprungliga uppbyggnad. Dess slutna homogenitet är ännu bevarad, och dess väldiga skulpturala dekoration kan utan förbehåll göras till föremål för en undersökning.

PORTALENS ÅLDER OCH STIL-URSPRUNG.

I och för en sådan undersökning föreligga ju tack vare byggnadshistorien åtskilliga fixa data, men dessa till trots är frågan om Chartres-portalens ålder och dess figurstils genesis — två frågor afhängiga af hvarandra — ett af konsthistoriens mest invecklade och mest omdebatterade problem. Diskussionen har varit långvarig — den har nu förts i 20 års tid — och kan ändå ej anses som slutförd.

De första, som gifvit densamma de egentliga stötarne framåt, ha varit ett par tyskar: Paul Clemen och Wilhelm Vöge. Redan 1892 påpekade den förre[2] Chartres-skulpturens samband med monumenten i mellersta och södra Frankrike, framför allt i Moissac och Toulouse,[3] men utan att närmare utföra saken. Det var detta uppslag, som, jämte en grundlig utredning af de kronologiska svårigheterna, upptogs af Vöge, hvars stora arbete: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik* (Strassburg 1894) kan

1 Se planrekonstruktionerna hos Lefèvre-Pontalis, Mém. de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir XIII, s. 33, Lanore, R. de l'art chrét. 1900, s. 30, Merlet: Cath. de Chartres, s. 21.

2 Clemen: Studien zur Geschichte der französischen Plastik. (Zeitschr. f. christl. K., 1892, sp. 265—274).

3 Samma påpekande, ehuru i mycket sväfvande form, är för öfrigt gjordt af Gonse: L'art goth., s. 414.

sägas utgöra själfva den basis, från hvilken det vidare meningsutbytet haft att utgå. Enligt Vöge skulle den chartreska konstens formella källor blott delvis ligga inom det område, Clemen utpekat, utan framför allt inom ett annat, med omedelbar anslutning till en urgammal tradition: inom den provençalska skulpturen — särskildt så som den representeras af västfasaden af Saint-Trophime i Arles — hvars rötter han trott sig finna direkt i den galloromerska konstens mark. Slutpunkten för denna skulpturstils följdriktiga utveckling, sedan den omplanterats på nordfransk botten och upptagit från andra håll lånade element — från de bourgognska och languedocska skolorna (Moissac, Vézelay, Gilaberti ateljé i Toulouse) — och nyskapats genom en genialt koncipierande konstnärs formuppfattning, skulle just betecknas af storverket i Chartres. Hvad tillkomsttiden angår, har han för prototypen, Saint Trophime, anslagit denna till början af 1100-talets 2:a tredjedel, för Chartres tiden ej långt därefter: portalen skulle där vara byggd mellan 1130-talets sista år och tidpunkten omkr. år 1145.[1]

Från franska forskare har emellertid Vöges åsikter mötts med ett bestämdt motstånd. Längst har Marignan[2] gått. Han icke blott förnekar tron på all provençalsk medverkan i chartresstilens bildande[3] och den provençalska konstens prioritet — han placerar Arles-skulpturen till så sen tid som 1200-talets början[4] — utan hänvisar i stället — med Clemen — mot Languedoc, men än mer: han söker också bevisa, att hela portalen i fråga icke tillkommit förrän efter eldsvådan 1194, något som i sin tur skulle medföra en fullkomlig omplacering i tiden af samtliga därmed sammanhängande monument. Marignans uppträdande har emellertid föranledt Robert de Lasteyrie att gripa sig an med problemet i hela dess vidd, och resultaten af hans undersökningar, framlagda i hans *Études sur la sculpture française au moyen âge* (Fondation Eugène Piot, Monuments et mémoires, VIII, Paris 1902) hafva fört det fram till en lösning, som, om också ännu erbjudande vissa outredda detaljspörsmål och på vissa punkter ej fri från invändningar,[5] dock förefaller att i hufvudsak träffa det riktiga och som af senare forskare också i allt väsentligt blifvit accepterad.

[1] Vöge: a. a. s. 116–132.

[2] Le portail occidental de Notre-Dame de Chartres (Moy. âge 1898, s. 341—353), Déc. monum., s. 14—31.

[3] Äfven Franck-Oberaspach: Meist. d. Eccl. und Synag., s. 91 not 131 har t. o. m. före Marignan på denna punkt opponerat mot Vöge.

[4] Marignan: L'école de sculpture en Provènce du XIIe au XIIIe siècle (Moy. âge 1899, s. 1—27).

[5] Belyst af Vöge i hans recension öfver de Lasteyries arbete i Rep. f. Kunstw. 1903, s. 512—520.

Lasteyries kritik vänder sig såväl mot Vöge som Marignan, riktad mot den förres stilderiveringsförsök, den senares kronologi och för öfrigt alltför stora lättvindighet i svårigheternas behandling.[1] Hans egen väg går ungefär midt emellan de båda ytterligheterna, och den datering, han gör af Chartres-portalen, sammanfaller ungefärligen med Lanores ofvan refererade.

Hvad den provençalska skulpturen angår, kommer han väl Marignan närmare än Vöge. Genom den ingående undersökning, han ägnar den, stödd på byggnadshistoriska fakta och epigrafiska analyser, stannar han för den åsikten, att de i fråga varande skulptursviterna i Saint-Trophime i Arles och i Saint-Gilles — en annan provençalsk kyrka, hvars fasaddekoration för Vöge varit af betydelse[2] — visserligen icke kunna dateras till så sen tid, som Marignan velat, men ännu mindre till en så tidig, som Vöge förmodat; enligt honom stamma de förra från 1180—1190,[3] de senare delvis redan från århundradets midt, men dock afslutade först omkr. 50 år därefter.[4] För den nordfranska skulpturutvecklingen äro de emellertid af ingen betydelse: den går förut i tiden och är alltså oberoende däraf. I Chartres började portalen byggas samtidigt med den nya fasaden omkr. 1145 och bör hafva stått färdig före utgången af århundradets tredje fjärdedel.[5]

Men i ännu en punkt blir Vöges mening attackerad. Enligt de Lasteyrie är den stil, Chartres-portalens figurer representera och som är den för de nordfranska katedralerna karaktäristiska, icke en chartresk originalskapelse, om ock bland ännu existerande monument det är i Chartres, den mognast och ståtligast kommit till uttryck. Äldre än Chartres-portalens äro figurerna i tvenne andra portaler: i den af abbot Suger byggda västportalen till kyrkan i Saint-Denis, nu förlorade, men kända genom afbildningar från 1700-talets början,[6] och i katedralens i Le Mans sydportal samt dessutom figurerna på

[1] Jfr den samtidigt framkomna oppositionen hos Fleury: Des portails romans du XIIe siècle et leur iconographie (R. hist. et archéol. du Maine 1903, s. 63—68). Marignan vidhåller detta till trots sina äldre meningar i hufvudsak oförändrade ännu i La décoration monumentale des églises (1911), s. VII—XI, 16, utan att dock hafva föreburit ytterligare bevis för desamma.

[2] Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 130, anser det antagligt, att den stod färdig omkr. 1150 (Marignan, Moy.-åge 1899, s. 27—47 att den skulpterats först omkr. 100 år efter detta datum, ja att vissa enskildheter t. o. m. stamma från 1300-talet!)

[3] de Lasteyrie: a. a., s. 71, jfr samme förf.: L'arch. rel. en France à l'ép. rom., s. 653, Michel, Hist. de l'art I: 2, s. 667—669 (häremot dock Vöge, Rep. f. Kunstw. 1903, s. 517: »Die Arler Façadenskulpturen ... sind ganz sicher nicht später als 1125»).

[4] de Lasteyrie: Ét. sur la sculp. franç., s. 108, 112, 115, samme förf.: L'arch. rel. en France à l'ép. rom., s. 654, Michel: a. a., s. 664—667.

[5] de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., s. 36 (»aux environs de l'an 1160»), 45 (»entre 1150 et 1175»).

[6] de Montfaucon: Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France (Paris 1729—1733) I, pl. XVI—XVIII.

nordfasaden af Sainte-Madeleine i Châteaudun — äfven de blott kända i afbildning[1] — samtliga af Vöge[2] ansedda som skolverk af Chartres-ateljén. Den förstnämnda portalen stod med säkerhet färdig redan 1140[3]; Le Mans-portalen dateras till strax före 1158,[4] fasaden i Châteaudun till 1130—1150.[5] Härtill komma ett par andra verk, som, om också i viss mån inspirerade från det stora företaget i Chartres, äro ungefär jämnåriga därmed: sydportalen i Notre-Dame i Étampes (1145—1175)[6] — också här såg Vöge[7] ett typiskt chartreskt skolverk — och de två statyer, som från Notre-Dame i Corbeil kommit till Saint-Denis (från ungefär samma tid, säkert före 1180).[8]

Lasteyries studie sysslar mindre med frågan om den nordfranska stilens samband med äldre monument, och den senare litteraturen har ej heller i utförligare form bidragit därtill. Bristen på bevarade monument och säkra dateringar försvåra en undersökning, och man får nöja sig med att konstatera, hur de bourgognska och languedocska skolornas oroliga och utsväfvande stil förenklas, lugnas och monumentaliseras af en ny smak,[9] tvifvelsutan, som Vöge[10] slående utvecklat, framtvungen af själfva formen för det material, det parallelepipediska stenblock, som stod konstnärerna till buds för epokens stora nyhet: kolonnstatyerna i portalarna. Lasteyries åsikter hafva, som redan är nämndt, i stort sedt blifvit allmänt accepterade.

[1] Lancelot: Description des figures qui sont sur la façade de l'église de l'abbaye royale de la Magdeleine de Chasteaudun (Hist. de l'Acad. des inscript., 1736, pl. VI).

[2] Anf. d. monum. Stil., s. 83—90, 122—123, 191—200, 216—232, 265—266.

[3] de Lasteyrie: a. a., s. 34—35; jfr Vitry och Brière: L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux (Paris 1908), s. 9, 51. Lasteyrie har emellertid förbisett, att Vöge själf (Rep. f. Kunstw. 1899, s. 102, jfr samme förf., sammast. 1903, s. 520) redan dess förinnan uttalat sig mot sin egen äldre åsikt och för Saint Denis-portalens prioritet, ja, ännu tidigare har Franck-Oberaspach: a. a., s. 23 not 39, 35 not 54 (där emellertid äfven andra portaler med mindre rätt anföras) yttrat sig i samma riktning. Reiche: Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn (Münster 1905), s. 13, daterar portalen af icke fullt klar anledning till omkr. 1150. (Marignan: Décor. monum., s. 11: 1190—1205.)

[4] de Lasteyrie: a. a., s. 35 (Marignan: a. a., s. 81: 1210—1225).

[5] de Lasteyrie: a. a., s. 32—33; jfr Lefèvre-Pontalis, Mém. de la Soc. archéol. d'Eure-et-Loir XIII, s. 35, 481—482 (Marignan: a. a., s. 32, not 2 till föreg. sida: 1200-talets början).

[6] de Lasteyrie: a. a., s. 30; så också Saint-Paul: Notre Dame d'Étampes (Gaz. archéol. 1884, s. 215. Marignan: a. a., s. 66: 1210—1220).

[7] Anf. d. monum. Stil., s 210—211.

[8] de Lasteyrie: a. a., s. 30—32, Enlart-Roussel: Cat. du Musée de Trocad., n:r B 108—109. Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 235—236 anser dem något yngre än Chartres-statyerna (Marignan: a. a., s. 46, not 1: 1200-talets början).

[9] Jfr Michel: Formation et développement de la sculpture gothique du milieu du XIIe à la fin du XIIIe siècle. I. La sculpture en France (Hist. d l'art II: 1, s. 131), Merlet: Cath. de Chartres, s 28; jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1903, s. 519: »Im Grunde ist die Genesis der nordfranzösischen Kunst doch wohl nirgend anders zu suchen als im Genie der nordfranzösischen Meister». Det af Lefèvre: Le portail royal d'Étampes (2:a uppl., Paris 1908), s. 94, 103—104, gjorda försöket att förklara den nya stilen som en skapelse af italienska, i Frankrike verkande mästare torde knappast behöfva upptagas till diskussion.

[10] Anf. d. monum. Stil., s. 295—332.

Fleurys[1] försök att på nytt rycka Chartres-portalens första anläggning tillbaka till 1130-talet — med utgångspunkt från en egenartad uppfattning af de olika delarnas inbördes förhållande, hvarom strax mera skall talas — synes ej hafva vunnit anklang[2]; både Merlet[3] och Lefrançois-Pillion[4] fasthålla vid de Lasteyrie. Äfven data för de närmast föregående eller jämnåriga, Chartres närstående portalerna hafva kommit i en bättre eller sämre motiverad förskjutning: den i Saint-Denis vill Fleury[5] — liksom Marignan[6] — hafva till efter 1140, ehuru han erkänner svårigheten att med vår ofullständiga kunskap därom fälla ett säkert omdöme, den i Le Mans till 1137—1145,[7] — hvad ock synes Michel[8] alltför tidigt — Étampes-portalen till före 1145,[9] och Châteaudun-fasaden fixerad till 1130—1148,[10] men äfven här torde man ännu göra försiktigast i att afvakta den kommande forskningens ord.

CHARTRES-MÄSTARNE.

Intressantare och för föreliggande uppgift viktigare äro de försök, som gjorts, att neka Chartres-monumentets karaktär af en i tiden enhetlig ensemble. Den skarpsinniga och inträngande formanalys, som Vöge[11] underkastat detsamma, hade visserligen ådagalagt, att ett flertal olika mästarhänder där varit verksamma, och händer både af olika kunnighet och af olika skolning. »Chartresmästaren» är, som Vöge klart uppvisar, en kollektivpersonlighet af det slag, så många andra stora medeltida företag göra oss bekanta med, men en personlighet, hvars »klyfningar» äro, enligt Vöges mening, möjliga att i detaljer följa. Stilens variationer och modifikationer äro flera, men alla utgöra de en gemensam enhet, alla uppträda sida vid sida, utan att det kan vara tal om någon temporär succession. Som skolans centralfigur, hela företagets ledare och inspirerande kraft, framstår den konstnär, som Vöge kallat »hufvudmästaren». Han är stilens egentlige bärare, den renaste och självmedvetnaste exponenten för dess ideal, hvilka de andra, medhjälpare, först genom honom få förmed-

[1] Port. imag., s. 236.

[2] Undantagandes hos Lefèvre: a. a., s. 108—110, som anser Chartres-konstnärerna vara komna omedelbart från den enligt hans mening omkr. år 1130 färdiga Étampes-portalen.

[3] Cath. de Chartres, s. 19—26.

[4] Sculpt. franç. s. 24—25: »la date 1150—1160 paraît... s'encadrer au mieux dans la suite logique du développement de la sculpture française».

[5] Port. imag., s. 244—251.

[6] Se ofvan, s. 107 not 2, jfr samme förf.: Hist. de la sculpt. en Langued., s. 23.

[7] Fleury, R. hist. et archéol. du Maine 1903, s. 34—38, samme förf.: La cathédrale du Mans (Paris 1910), s. 87.

[8] Hist. de l'art II: 1, s. 132.

[9] Fleury: Port. imag., s. 231—235. (Lefèvre: Port. roy. d'Étampes, s. 91—92: 1120—1130.)

[10] Fleury: Port. imag., s. 235—236.

[11] Anf. d. monum Stil., s. 135—165.

lade: den strama, stela och högtidliga posen, hela figurernas bundna hållning, linjernas uttänjning i vertikalplanet och veckbehandlingens rigorösa parallellism. Till denne hufvudmästare referera sig kolonnfigurerna i den midtre portalöppningen, dess tympanon och liggare (linteau), kolonnfigurerna å de af sidoportalernas väggar, som ligga midtportalen närmast — alltså den norra portalens högra vägg och den södras vänstra — samt de små figurerna å mellanliggande murstycken.[1] På sidoportalernas öfriga väggar har däremot andra krafter varit i arbete. Stilen är här mindre arkitektoniserad, i linjerna mera rörlig, men också heller ej af den öfverlägsna och imponerande pondus, som är hufvudmästarens karaktäristikum. Det är också här, som biinflytelserna från de äldre bourgognska och languedocska skolorna göra sig gällande, de bourgognska hufvudsakligen hos mästaren till den vänstra sidoportalens norra vägg,[2] de languedocska (utgående särskildt från Moissac och Gilaberti ateljé i Toulouse[3]) hos skulptören af den högras södra vägg.[4] Vid sidan af dessa trenne mästare och deras respektive medhjälpare arbetar till slut ännu en, till kvaliteten hufvudmästaren jämngod, ja t. o. m. i vissa afseenden öfverträffande denne, den nämligen, som skulpterat samtliga arkivoltfigurerna — dessa små liffulla och intagande människoframställningar, där som ingenstädes eljest hela den nya tidens anda med ett slag tyckes mognad — de båda sidoportalernas tympana (hvilkas liggare dock äro utförda af närstående lärjungar[5]) samt, utom Chartres, tympanet i den s. k. Porte Sainte-Anne

[1] Dock med några undantag (Vöge: a. a., s. 163, not 1).

[2] Vöge: a. a., s. 93—95, jfr s. 163, not 1.

[3] Här af särskild betydelse är apostlasviten från Saint-Étienne-klostret, nu i museet i Toulouse (af Vöge: a. a., s. 70, emellertid blott delvis tillskrifven Gilabertus; så också Michel: Hist. de l'art I: 2, s. 625; jfr Marignan: Sculpt. en Langued., s. 71—73). Vöge: a. a., s. 70, 79, not 1, ser i skolan den omedelbara fortsättningen af den äldre Toulouse-skolan från omkring år 1100; Mâle: Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse et l'école toulousaine du XIIe siècle (R. archéol. III: 20, s. 28—29) daterar den likaledes till 1100-talets första år, hvaremot Michel: a. a., s. 624, tyckes sätta den till efter 1125 (till hvilken tid han hänför skulpturerna å Maison de Saint-Antonin, angifna som ledet mellan Saint-Sernins södra portal — strax före 1125 — och skolan i fråga). Marignans mening (Hist. de la sculpt. en Langued., s. 75) att de stå på samma linje som skulpturen i Chartres och Le Mans tillbakavisas med rätta af Fleury: Port. imag., s. 270. — Nyligen har Grautoff: Der Meister Gilabertus (Rep. f. Kunstw. 1914, s. 81—86) uttalat sig dels för Saint-Étienne-svitens enhetlighet, dels för Chartres-konstens fulla oafhängighet af densamma, utan att dock, åtminstone hvad det senare angår, förmå gifva öfvertygande skäl för sin åsikt.

[4] Vöge: a. a., s. 80, jfr s. 163, not 1.

[5] A. a., s. 137. Med full tydlighet framgår ej af Vöges framställning, om han anser dessa liggare stamma från samma hand eller från två olika mästare. För mig synes det emellertid uppenbart, att det senare måste vara fallet. Skillnaden är i ögonen fallande mellan den södra liggarens förträffliga små figurer med deras behärskade och sakliga formbildning och det norras sittande apostlar med deras många vacklande, mot äldre skolor pekande stildrag: en omisskännlig förkärlek för inblandande af horisontala, diagonala och kurvatiska linjer, kontrasterande mot de nyssnämnda bildernas vertikalism. Häri stå de närmare statyerna å sidoportalernas yttre väggar (jfr dock Vöge: a. a., s. 137, not 1).

å Notre-Dame i Paris[1]; från den där framställda madonnastatyn och den, hvarmed konstnären smyckat tympanet i Chartres-fasadens högra sidoportal, har han fått det namn, hvarmed Vöge döpt honom: »de båda madonnornas mästare».

ENSEMBLENS ENHETLIGHET.

Upptäckten af denna arbetsfördelning och de olika stildifferensernas förekomst är det synbarligen, som gifvit upphof till antagandet, att detta också skulle beteckna ett »före» och »efter», att alltså de olika mästarna arbetat i olika repriser på olika tider. Vöge[2] har förutsett denna anmärkning och på förhand tillbakavisat den; de respektive mästarnas olikheter förklarar han därmed, att arbetet aldrig haft en schematiskt fabriksmässig karaktär — här likaså litet som vid andra stora medeltida företag[3] — utan att de fritt verkat sida vid sida efter eget hufvud, blott dirigerade af »hufvudmästarens» öfvervakande ledning.[4] Med ett accepterande af de Lasteyries åsikter rörande portalens utvecklingshistoriska plats är emellertid tydligt, att »hufvudmästarens» roll måste hafva varit en väsentligt annan, än Vöge förmodat. »Chartres-stilen» är ju ingen hans egen skapelse, den förelåg redan till vidare utarbetning minst ett årtionde före hans uppträdande, och den förmodan är därför ej oförklarlig, att de delar af ensemblen, som gifva sig till känna som verk af mästare med äldres makideal, också i verkligheten uppstått tidigare än de andra mera mognade. I denna riktning uttalar sig Marignan[5] och äfven Fleury,[6] som, stödd på sin uppfattning af Le Mans-portalens ålder,[7] vill göra statyerna i den vänstra sidoportalens norra vägg till rester af en äldre, rifven portal — af honom daterad till strax efter 1134 — som delvis upptagits i den nuvarande. Michel[8] särskiljer två, kanske t. o. m. tre olika byggnadsperioder. Äldst skulle då vara sidoöppningarnas från midtportalens afvikande statyer, därefter (1145—1160) allt det öfriga med undantag af vissa af midtportalens arkivoltfigurer,[9] som förefalla honom beteckna öfvergångled till de skulpturateljéer, som på 1200-talets början begynte arbetet på katedralens tvärskeppsportaler. Af ingen af dessa forskare ha dock presterats afgörande bevis för deras satser, och de

[1] Vöge: a. a., s. 138—153.

[2] A. a., s. 178—179.

[3] Se Vöges recension af Reiche: Port. d. Parad. am Dom zu Paderborn (Kunstgesch. Anz. 1906, s. 8) — mot Franck-Oberaspach: Zum Eindr. d. franz. Gotik in d. deutsche Sculpt. (Rep. f. Kunstw. 1900, s. 28—37).

[4] Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 163—164.

[5] Moy. âge 1898, s. 344—345.

[6] Port. imag., s. 252—253.

[7] Se ofvan, s. 108.

[8] Hist. de l'art II: 1, s. 134—135.

[9] Så också Marignan, Moy. âge 1898, s. 344.

Lasteyries[1] eget förnekande af den ifrågasatta periodindelningens trolighet synes vara fullt väl betänkt. Till slut må tilläggas, att Paris-tympanet — som af Vöge[2] blir dateradt till århundradets midt — af de Lasteyrie[3] fränkänts Vöges »mästare till de båda madonnorna»; enligt honom är det visserligen synbart inspireradt från motsvarande arbete i Chartres, men stammar från en annan hand än detta och först från tiden efter 1180.[4] Mästarens af Vöge skapade namn skulle alltså icke vara berättigadt.

Till alla dessa afvikande meningar vågar jag icke taga afgjord position, utan nöjer mig med att resumera det, som på frågans nuvarande ståndpunkt kan anses tillnärmelsevis konstateradt och hvad för efterföljande undersökning är af vikt att hafva i minnet. Figurstilen i Chartres-domens västportal är ej denna stils första exponent. Tidigare eller ungefär samtidigt har den utbildats i Saint-Denis, Le Mans och Châteaudun, men det är i Chartres, som den af allt att döma fått sin slutgiltiga, typiska och för utvecklingen afgörande formulering, och bland alla dess representanter stå de mognaste af de där verksamma konstnärerna — Vöges »hufvudmästare» och »madonna-mästare» — som dess största och rikast utrustade bärare.[5] Chartres förblir trots allt centralmunomentet, där stilen med det rikaste utbytet studeras i dess olika afskuggningar, och man har därför, sedan alla nödvändiga reservationer blifvit gjorda, fortfarande rätt att tala om en verklig »Chartres-stil».

Tidpunkten för dess blomstring är slutet på århundradets 2:a fjärdedel, men framför allt dess 3:e. De äldsta data för dess uppträdande äro vacklande; framåt i tiden fortsätter den, som vi sågo af Sainte-Anne-portalens exempel, åtminstone till omkring 1180, men ännu senare exempel — såsom västportalen i Senlis[6] — visar oss den ännu lifskraftig vid seklets sista

[1] A. a., s. 23, 25.

[2] A. a., s. 156; så också (till före 1160) af Mortet: Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris du VIe au XIIe siècle (Paris 1888), s. 31, 46, not 2.

[3] La date de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris (Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris 1902, s. 1—18), samme förf.: Ét. sur la sculpt. franç., s. 36—39; jfr Aubert: La cathédrale Notre-Dame de Paris (Paris 1909), s. 104—105, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 25, Vitry: Nouvelles observations sur le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, (R. de l'art. chrét. 1910, s. 70—76).

[4] Ett datum som dock synes Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 138, något för sent (Marignan: Décor. monum, s. 39: omkr. 1215—1220).

[5] Jfr också Vöge, Rep. f. Kunstw. 1903, s. 520.

[6] De flesta forskare — Aubert: Senlis (Paris 1912), s. 62, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 28, Mâle: Le portail de Senlis et son influence (R. de l'art anc. et mod. 1911, s. 161—162) Lambin: La cathédrale de Senlis (R. de l'art chrét, 1898, s. 278) — anse portalen färdig vid kyrkans invigning 1191, medan Vitry och Brière: Documents de la sculpture française (Paris 1906—) I, s. 10 samt Marignan: Décor. monum., s. 58 sätta dess datum så sent som till 1200-talets början. (Aubert: Le portail occidental de la cathédrale de Senlis, R. de l'art chrét., 1910, s. 157 har tidigare angifvits detsamma som 1185—1195).

år, om också där undergående en bestämd transformation, som vid det nya århundradets början resulterar i verk som portalerna i Sens och Paris. Huruvida man vill anse de med ålderdomligare drag framträdande partien i Chartres-ensemblen som jämnåriga eller ej med den mogna stilens representanter beror på den ställning man intar till de byggnadshistoriska problemen; på Vöges och de Lasteyries auktoritet synes det, som jag framhöll, emellertid tryggast att vidhålla uppfattningen om ensemblens gemensamma tillkomsttid. Under alla omständigheter är det af intresse att observera, hur många arkaiska element nästan oorganiskt upptagits äfven af »hufvudmästaren» eller honom närstående mästare, bevisande traditionens seghet. Jag skall längre fram få tillfälle att beröra några, här gör jag blott uppmärksam på ett enda: änglarnas »uppblåsta» dräktflikar i högra sidoportalens madonna-tympanon, som t. o. m. i ännu mer karaktäristiska former återkomma i Porte Sainte-Anne-tympanet, en påtaglig reminiscens från Bourgogne-skolan, där (se Vézelay-portalen!) detta motiv, ursprungligen stammande från byzantinska miniatyrer, är ett af de mest karaktäristiska.[1]

3.

VIKLAU-MADONNAN OCH CHARTRES.

För fullständighetens skull sammanfattar jag här de skäl, på hvilka Roosval[2] byggt Viklau-madonnans attribuering, med en del tillägg, afsedda att ytterligare säkerställa densamma.

Först och främst spelar här bildens hela bundna hållning, lemmarnas stelhet, konturens trånghet och vertikallinjens starka betoning en afgörande roll. I själfva verket känner jag också inom hela den västerländska 1100-talsplastiken knappast ett enda verk, som så fullständigt delar dessa egenskaper med den ifrågavarande nordfranska skulpturen, äfven om den självklara inskränkningen i omdömet måste göras, att det lilla, för en fordringslös interiör beräknade svenska arbetet ju helt och hållet saknar det drag af monumentalitet i konceptionen och formerna, som är utmärkande för de på största möjliga grandezza anlagda och i stor skala utförda förebilderna. Det är icke utan intresse att jämföra vår madonna

[1] Se Michel, Hist. d. l'art II: 1, s. 135.

Afbildningar af ofvan omtalade och i det följande berörda arbeten finnas mer eller mindre rikligt i de flesta här citerade författarnas verk; förtjänstfulla äro särskildt de stora ljustrycken i de Lasteyries Etudes sur la sculpture française. Af Chartres-skulpturen finnes vidare en omfattande samling reproduktioner i Margaret och Ernest Marriage: The sculptures of Chartres cathedral (Cambridge 1909; engelsk och fransk text), pl. 8—37. Af äldre, mig tillgängliga publikationer nämner jag också Lassus, Duval och Didron: Monographie de la cathédrale de Chartes. Atlas (Paris 1842—1867).

[2] K. och konst 1908, s. 99.

med några andra från en närliggande epok stammande systerverk: den s. k. »presbytern Martins madonna» från Borgo San Sepolcro af år 1199,[1] denna norditalienska trägrupp i Kaiser Friedrichmuseet i Berlin, hvars båda figurer Bode[2] dock just karaktäriserar med orden: »herbe im Ausdruck, gebunden in Haltung und regelmässiger Faltenbildung», eller en tysk madonna tillhörande en altaruppsats i domen i Erfurt (1150—1175).[3] Hur samverka icke där de horisontaler, med hvilka dräktstyckenas bårder öfverskära kroppen, till en effekt helt olik den, Viklau-bilden gör! Hur skjuter icke, i Borgo San Sepolcro-gruppen, Kristus-barnets högra arm rakt fram ur ramen, sönderspräng ande dess främre imaginära begränsningsplan, och hur satt, hur föga »parallelepipedisk» är icke Erfurt-statyn! Men också en jämförelse med franska madonnor från denna tid, tillhörande andra skolor än den chartreska,[4] ger ungefär samma resultat. Viklau-madonnans egendomliga totalkaraktär saknas också där.[5]

Jag gör uppmärksam på fötternas nästan lodräta ställning på den sluttande plinten, hela detta glidande och instabila, som utmärker bildens läge, och jag tror ej, att det är för djärft att däri se en reflexionslös upprepning af en stående kolonnstaty.[6] Det är emellertid en undersökning

[1] Afb. t. ex. hos Bode: Die italienische Plastik (5:e uppl., Berlin 1905), s. 20, Wulff: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der Königlichen Museen zu Berlin III. Altchristliche und mittelalterliche, byzantiniche und italieniche Bildwerke. 2. Mittelalterliche Bildwerke (2:a uppl., Berlin 1911) n:r 1830, s. 51

[2] A. a., s. 20.

[3] Om henne se nedan, kap. 5. Man jämföre också den ofvan behandlade Hall-madonnan, där kjortelveckens kilformiga framdragning samt den starkt betonade gördeln motväga hållningens i öfrigt framträdande vertikaleffekt.

[4] En del uppräknade nedan s. 118 not 3 och 4.

[5] Anmärkas må, att äfven hos madonnorna i den högra sidoportalens tympanon i Chartres (de Lasteyrie: a. a., pl. VIII: 1, Marriage: a. a., pl. 30, Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. 29, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XXXI: 4) och i Porte Sainte-Anne (de Lasteyrie: a. a., pl. IX, Aubert: Cath. Notre-Dame de Paris, pl. s. 84—85, Gonse: L'art goth., s. 123, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLVI: 1) saknas den insnördhet och smalhet, man annars här kunde vänta, men beror detta tvifvelsutan därpå, att den förra — som ju Paris-exemplaret upprepar — är en reproduktion af en äldre förebild, den (nu förlorade) undergörande madonnan i Chartres-domens krypta (se Merlet: Cath. de Chartres, s. 34, Bréhier: Les origines de la sculpture romane, R. d. deux mondes LXXXII, s. 900). Däremot kan hänvisas till madonnan å det af Chartres-skolan afhängiga tympanet i Charité-sur-Loire (Hourticq: Geschichte der Kunst in Frankreich, Stuttgart 1912, fig. 65, de Lasteyrie: L'arch. rel. en France à l'ep. rom., fig. 691, Vitry-Brière: a. a., I, pl. IX: 2; om dess stilsammanhang se de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., s. 78—79, jfr dock Vöge, Rep. f. Kunstw. 1903, s. 518, och samme förf.: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der Königlichen Museen zu Berlin I. Die Elfenbeinbildwerke, text, 2:a uppl., Berlin 1911, s. 44), där en helt annan, med Viklau-madonnan mera befryndad typ är representerad.

[6] Jfr Reiche: Port. d. Parad. am Dom zu Paderborn, s. 20, not 1. — Annorlunda i miniatyr- eller monumentalmåleriet, där de »hängande» fötterna uppenbarligen bero på konstnärernas oförmåga af perspektivisk förkortning.

af detaljerna, som fäller det säkraste utslaget. En del äro ju beroende af tidsmodet eller afhängiga af icke enbart för nordfransk monumentalkonst utmärkande stilideal och kunna alltså blott i andra hand komma i betraktande. Detta gäller t. ex. de långa, dekorativa hårflätorna[1] och de vida ärmarna, båda burna af de förnäma damerna under hela 1100-talet och ännu senare, — föremålen för så många af de andliga botpredikanternas utfall[2] — ädelstensgarnityren längs dräktbårderna, stolen med dess svarfvade stolpar. Däremot är hårets ytterst minutiösa reffling att observera: det är samma behandling som i Chartres, särskildt hos midtportalsmästarens kvinnor och figurerna i tympana och arkivolter. Vidare är kronans form af ett för 1100-talet, åtminstone för ett arbete i Nord-Europa af icke alldeles vanligt slag och har också uppväckt betänkligheter angående bildens ålder.[3] De former, som i allmänhet uppträda på 1100-talssigillen såväl hos oss som i Danmark och Tyskland, äro af annan art.[4] Först efter år 1200 är det den i Viklau exemplifierade nyare formen slår igenom,[5] för första gången på ett svenskt sigill representerad — dock ännu med ringen af relativt ringa höjd och bladen något utåtböjda — på Erik Knutssons sigill 1210—1216.[6] Tidigare är den dock i Tyskland dokumenterad också i monumentalkonsten — så på det nyss nämnda altaret i Erfurt från strax efter 1100-talets midt — och i Frankrike, inom den nordfranska skulpturskolan; som exempel anför jag kronorna på ett par af konungarna från Saint-Denis-portalen,[7] kung David i den midtersta Chartres-portalens arkivolter,[8]

[1] Det sätt, hvarpå Viklau-madonnan bär sina flätor lagda framför axlarna med spettsarna gömda där bakom, synes, åtminstone i Tyskland, vara ett ännu på 1200-talets början praktiseradt mode; så hos madonnan å korskranket i Liebfrauenkirche i Halberstadt (Inv. Prov. Sachsen XXIII, fig. 113). Som exempel från 1100-talet kunna anföras de detta århundrade tillskrifna statyerna i Otzdorf, Sachsen (Inv. Königr. Sachsen XV, fig. 198), i Buschhoven, Rhenprovinsen (Inv. Rheinprovinz II: 2, pl. II) samt från Urnes, Norge (Bergens museum, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 23).

[2] Schultz: Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger (2:a uppl., Leipzig 1889) I, s. 233—236, 253—256, Hottenroth: Handb. d. deutsch. Tracht, s. 198, 200—201; jfr Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 348—349.

[3] Se af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 34, not 2.

[4] Se sammanställningarna hos Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 3—20, Ambrosiani, Festskr. till Montelius 1903, s. 44, Rothe: Rytterkampbilledet i Aals kirke og andre middelalderlige Kampscener i danske Kirker (Aarb. f. nord. Oldk. 1908, s. 84).

[5] Jfr Ambrosiani: a. a., s. 43.

[6] Hildebrand: Sv. sigill. I ser. I: 6; dessförinnan dock en lucka i följden ända från 1167—1185.

[7] de Montfaucon: Monum. de la mon. franç. I, pl. XVI—XVIII; jfr också teckningen efter de försvunna bilderna i Saint-Germain-des-Près, Paris (de Montfaucon: a. a. I, pl. VII).

[8] Vöge: a. a., fig. 39, Merlet: a. a., s. 29, de Lasteyrie: a. a., fig. 2. Kronbladen äro här emellertid tämligen låga.

Ludvig II-bilden i Sainte-Anne-tympanet[1] och Kristus-figuren i Senlisportalens tympanon.[2]

Viktigare än denna detalj är emellertid hufvudets form och ansiktets läggning. Vi möta dem i Chartres flerstädes såväl hos en del af de små figurerna i arkivolterna som framför allt hos de med dessa sammanhängande å liggaren och det däröfver hvilande horisontala tympanonfältet i den högra sidoportalen[3] (fig. 9); t. o. m. den expressiva underläppen och det lilla vecket under näsan gå där igen. Men först och sist afgörande är dräktbehandlingen. Det sätt, hvarpå dräkten smiter efter kroppen och kring bröst- och magpartiet bildar ringformiga vecksystem, saknar ju ej analogier äfven annorstädes — de mest bekanta tyska exemplen äro väl de nedan (kap. 5) närmare omtalade abbedissegrafvarna i Quedlinburg[4] — och beror ju, som det antagits, på en missförstående efterbildning af byzantinska förebilder, men det är dock alldeles specifikt utmärkande för skulpturen i vissa delar af Frankrike[5] och framför allt för en bestämd skola: den toulousanska.[6] Det är därifrån, som motivet synes hafva spridt sig och bl. a. blifvit upptaget äfven i den nordfranska skolan. I den råa form, som det har i Toulouse, möter det i Étampes,[7] i Châteaudun[8] och i Chartres hos de mindre utvecklade mästarnas kolonnstatyer å sidoportalernas yttre väggar[9] (jfr nedan, s. 134—135). Särskildt den vänstra portalens statyer kunna här tjäna till jämförelse, ehuru motivet hos Viklaubilden undergått en mot större elegans och mjukhet tenderande omarbetning, mera i släkt med det sätt, hvarpå det framträder hos midtpor-

[1] de Lasteyrie: a. a., pl. IX; ett ståtligt exemplar, i form Viklau-madonnans krona särskildt närstående. Att döma af den af Vitry, R. de l'art chrét. 1910, s. 75, publicerade äldre teckningen, hafva dess uddar visserligen vatrit afslagna, men efter Viollet-le-Ducs och Lassus' samvetsgranna restaurering däraf torde de icke mycket afvika från det ursprungliga utseendet. (Om bildens benämning se de Lasteyrie: a. a., s. 37, och i R. de la Soc. de l'hist. de Paris 1902, s. 13).

[2] Afb. hos Aubert, R. de l'art chrét 1910, s. 158. De stående statyernas hufvud äro samtliga nygjorda (Aubert: Senlis, s. 63, 69).

[3] Se detaljafb. hos Vöge: a. a., fig. 40, Hourticq: a. a., fig. 123—124, Roosval, K. och konst 1908, s. 100.

[4] Jfr Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 30, 43.

[5] Se Fleury: Port. imag., s. 262.

[6] Jfr afb. hos Vöge: a. a., fig. 20—23, 26, Fleury: a. a., fig. 62—64, Michel, Hist. de l'art I: 2, pl. VII, de Lasteyrie: L'arch. rel. en France à l'ép. rom., fig. 657, Vitry-Brière: a. a., I, pl. IV: 4, 6, Grautoff, Rep. f. Kunstw. 1914, s. 82—83.

[7] Vöge: a. a., fig. 48, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 91, Lefèvre: a. a., pl. I, Fleury: a. a., fig. 53, samme förf., R. hist. et archéol. du Maine 1903, pl. s. 58—59.

[8] Lancelot, Hist. de l'Acad. des inscript. 1736, pl. VI.

[9] Vöge: a. a., fig. 12, 24, Fleury: Port. imag., fig. 54, Marriage: a. a., pl. 15, 36, Vitry-Brière: a. a., I, pl. XXXI: 5. — Grautoff, a, a., s. 86 opponerar sig också på denna punkt mot det påstådda sambandet mellan Toulouse och Chartres, ehuru han för detta motivs vidkommande synes benägen att medgifva åtminstone möjligheten häraf.

Fig. 9. Chartres, katedralen: detalj af tympanon i västportalen.

talens[1] och det högra tympanets[2] kvinnofigurer. Blott som ett rudiment kvarlefver det där, men försvunnet är det icke. Jag hänvisar särskildt till tympanongrupperna Marias bebådelse och Maria och Elisabeth (fig. 9): ehuru till hälften dolda af de där framför löpande mantlarna framträda här de ringomgifna brösten med all tydlighet. Hos de stora kolonnfigurerna, där ifrågavarande drag är ytterligare reduceradt, iakttages åter (hos den 2:a figuren utifrån å högra väggen, fig. 10) ett annat, särdeles karaktäristiskt, valkliknande veck, som strax under brösten och vågformigt lyftande sig mellan dem löper horisontalt från kroppens ena sida till den andra — en direkt motsvarighet till de på samma sätt dragna vecklinjer, som Viklau-skulptören anbragt på motsvarande plats å sin figur. Ringarna kring dess magparti saknas däremot inom sistnämnda Chartres-grupp, men ännu hos Saint-Denis-statyerna — dess närmaste föregångare — torde de hafva förekommit, att döma af de bevarade teckningarna.[3]

Roosval[4] har fäst uppmärksamheten på, hur fullständigt den fint veckade skjorta, som framskymtar bakom den snibbiga utskärningen vid Viklau-madonnans hals, öfverensstämmer med Chartres-kvinnornas.[5] Denna kostymdetalj synes vara egen för det franska modet vid denna tid; själf har jag ingenstädes iakttagit något liknande, med ett enda undantag: en madonna i Hoven i Rhenprovinsen,[6] hos hvilken det för öfrigt ligger nära förmoda ett mycket nära samband med fransk konst.[7]

Fig. 10. Chartres, katedralen: detalj af staty i västportalen.

[1] Vöge: a. a., fig. 1, 5, de Lasteyrie: Et. sur. la sculpt. franç., pl. V, VI, Fleury: Port. imag., fig. 56, 57, Marriage: a. a., pl. 26—28, Merlet: a. a., s. 27, Vitry-Brière: a. a., I, pl. XXX: 2—3.

[2] de Lasteyrie: a. a., pl. IV: 1, Marriage: pl. 30.

[3] de Montfaucon: a. a. I, pl. XVII.

[4] A. a., s. 99.

[5] Se Vöge: a. a., s. 348, jfr Schultz: Höf. Leben I, s. 250—253.

[6] Inv. Rheinprovinz IV: 1, pl. VII.

[7] Man observere dräktens smitande kring kroppen, den eleganta ansiktstypen o. s. v. (jfr Inv. Rheinprovinz IV: 1. s. 93: »sehr merkwürdig ist der arkaische [sic!] Gesichtsschnitt bei beiden Figuren: lange, dünne Nase und hoch in Kreisbogen geschwungene Augenbrauen»; den samtidigt påstådda likheten med madonnan i domskatten i Essen — om henne se nedan kap. 5 — har jag svårt att se).

I ännu högre grad gäller detta behandlingen af skjortans ärmar, där de skymta vid madonnans handleder — en detalj som Roosval förbisett, men som synes mig af alldeles särskildt signifikativ betydelse. Relieferingen är åstadkommen medelst flera parallellt löpande rader af små aflånga urtagningar snedt ställda öfver hvarandra (ungefär: ⁻—⁻—⁻—⁻—⁻), gifvande intrycket af ett elastiskt, trikåartadt tyg. Det är en dylik trikå, som i Chartres' midtportal — observera särskildt den nyssnämnda drottningen på högra väggen (fig. 10) och den tredje inifrån å motsvarande vägg — liksom i Le Mans,[1] Corbeil[2] och synbarligen äfven i Saint-Denis sluter sig kring kvinnornas bålar och handleder. Det tekniska behandlingssättet är för öfrigt alldeles detsamma, hvilket kommit till användning för det veckande af öfverärmen, som så ofta förekommer inom ifrågavarande skola och inom andra därmed direkt eller indirekt sammanhängande,[3] t. ex. den provençalska.[4]

I fråga om dräktbehandlingen må man till sist jämföra stramningen af tyget ned mot armvecket öfver Viklau-madonnans öfverarmar med motsvarande detalj hos ett flertal af figurerna i portaler och tympana i Chartres samt lägga märke till den sneda dragningen af kjolens veck framför hennes vänstra ben. Detta brott mot den i öfrigt rådande stränga vertikalbetoningen återfinnes i Chartres hos tympanas och arkivolternas små figurer; jag hänvisar t. ex. till David-figuren nederst till vänster i midtportalens yttersta arkivolt, där det lyfta armdraperiets runda veckryggar utlöpa på ett sätt snarlikt det, vi finna hos vår madonna, kontrasterande mot de liksom med ett strykjärn utplattade veck, som annars där äro de vanliga och som hos den svenska statyetten karaktäristiskt uppträda längs benens utsidor.

Som man ser: snart sagdt drag efter drag i vårt studieobjekts stilistiska helhetsbild finna sina direkta motsvarigheter inom den nordfranska skola, hvartill det stora monumentet i Chartres hör, och allra klarast

[1] de Lasteyrie: a. a., pl. VII, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 89, Fleury: Port. imag. fig. 37, 38, samme förf.: Cath. du Mans, s. 91, samme förf., R. hist. et archéol. du Maine 1903, pl. s. 40—41, 56—57, Vitry-Brière: a. a., I, pl. XXXIV: 3.

[2] Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 90, Vöge: a. a., fig. 51, Enlart-Roussel: Cat. du Mus. du Trocadéro, pl. s. 20—21, Hourticq: Gesch. d. Kunst in Frankr., fig. 121.

[3] Se t. ex. Josef (i Kristi födelse) å högra tympanets liggare i Chartres, madonnan i Charité-sur Loire-portalen, eller i Le Mans den innersta kolonnfiguren å höger vägg (Vöge: a. a., fig. 4).

[4] Jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1903, s. 519. Enligt Vöge: Der provençalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus (Rep. f. Kunstw., 1902, s. 419) har motivet därifrån af Benedetto Antelami öfverförts till Italien. Redan långt före denna tid har det i andra delar af Frankrike kommft till användning (se. t. ex. kapitäl från Saint-Pons de Tornières [1100-talets början], afb. af Sanoner, R. de l'art chrét 1906, s. 192; jfr ett tekniskt likartadt behandlingssätt å kapitäl i Cluny och Vézelay, afb. af Pouzet: Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny, sammanst., 1912, pl. s. 108—109 och s. 108).

hos detta själft. Vidare märka vi, att hufvudparten af dessa stilelement äga sina paralleller inom de delar däraf, som — för att använda Vöges benämningar — stamma från »hufvudmästaren», »de båda madonnornas mästare» och den af den senares lärjungar, som varit verksam på den högra sidoportalens liggare — alltså en stilistiskt rätt homogen grupp. Det är därför med all rätt, som Roosval till denna och närmast till den nyssnämnde »lärjungens» krets fört Viklau-madonnans upphofsman. Inom dennes oeuvre har han funnit sina omedelbara förebilder och efter dem skolat sin stil.

Det kan synas egendomligt att ej — åtminstone så vidt jag har mig bekant — från Frankrike själft offentliggjorts något dylikt alster af någon de nämnda stenhuggarateljéerna närstående träskulptör. Man skulle ju dock vänta, att det vore där, de utslagsgifvande upptäckterna skulle göras. Men beståndet af den franska träskulptur, som kommit till våra dagar, är ju ytterligt ringa; den ojämförligt större delen är för länge sedan försvunnen.[1] Under 1100-talet är det egentligen blott inom Auvergne-skolan, som den en gång blomstrande träplastiken än i dag är mera talrikt företrädd,[2] representerad af en del madonnor[3] och krucifix,[4] men inget af dessa — eller annorstädes ifrån stammande — verk, som jag har mig bekanta, erbjuder några egentliga öfverensstämmelser med vår madonna. Icke heller från andra land har en analog influens eller direkt import — hur man nu vill uppfatta saken — någonstädes blifvit påvisade; i Tyskland är det emellertid icke uteslutet, att detta låter sig göra, hvad jag längre fram (s. 186—188) skall närmare påpeka.

[1] Jfr Michel, Hist. de l'art II: 1. s. 171.

[2] Se Michel, Hist. de l'art I: 2, s. 605—606.

[3] Ett par (i Orcival och från Brionde, nu i museet i Rouen) äro afb. af Desdevises du Dezert och Bréhier· Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme (Paris 1910), s. 36, 37.

[4] Ett i Saint-Sernin i Toulouse afb. hos Soyez: La croix et le crucifix (Amiens 1910), pl. IV — med säkerhet ej ett byzantinskt arbete så som det där (s. 91) betecknas —, ett annat finnes i Musée de Cluny (du Sommerard: Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue, Paris 1883, n:r 723).— Andra franska 1100-talsstatyer af trä hafva publicerats af Rupin: La statue de la Viérge de Roc-Amadour (R. de l'art chrét. 1892, afb. s 10—11), af Hourticq: a. a., fig. 78 samt Vitry-Brière: a. a., I, pl. XXXVII: 3 (madonna från Forez, nu i Louvre; Michel: Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures, Paris u. å., n:r 37), af Vöge: The Hoentschel collection (Bull. of the Metrop. mus. of art 1908, s. 130: madonna i Pierpont Morgan-samlingen, New-York), af Courajod: Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XIIe siècle (Gaz. archéol. 1884, s. 91—97, 129—132. pl. 14: krucifix af Bourgogne-skolan, i Louvren, Michel: Mus. du Louvre. Cat., n:r 30; också afb. af Michel och Migeon: Le musée du Louvre. Sculptures et objets d'art du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes, Paris 1912, fig. 9 och Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 358), af de Lasteyrie: Vierge en bois sculpté provenant de Saint-Martin-des-Champs (Gaz. archéol. 1884, s. 317—384, pl. 42; nu i Saint-Denis, jfr Vitry och Brière: L'église abbat. de S.-Denis, s. 76). — Jfr också Bréhier, R. d. deux mondes LXXXII, s. 292—294.

Den yppar sig alltså som något ganska öfverraskande, den förbindelse som här uppenbarar sig mellan ett af Europas glansfullaste och ryktbaraste monument och den lilla obetydliga svenska landskyrkan. Det faktum, som den föregående komparativa stilundersökningen sökt fastslå, torde dock kvarstå alla eventuella betänkligheter till trots; konsthistorien har ju också att uppvisa en mångfald lika förbryllande vandringar af konstverk eller konstnärliga motiv,[1] sak- och idéutbyten möjliggjorda af den kosmopolitism, som i så hög grad var den medeltida odlingen egen och som gynnades af de enande ecklesiastiska förhållandena. Till förklaring af Viklau-madonnans förekomst på Gotland är emellertid Roosval[2] böjd att antaga en kyrklig förbindelse med Frankrike af mera tillfälligt slag, och han hänvisar till en dylik, dokumentariskt belagd[3] rörande en viss Petrus, som på cistercienserbrödernas i Roma anhållan sändes som abbot till det gotländska klostret, en händelse, som, då denne Petrus uppgifves som en af den helige Bernhards egna lärjungar och själf vara till åren kommen (»senex»), ej torde hafva ägt rum mer än helt få år efter klostrets grundläggning 1164. Tidpunkten stämmer ju helt godt med den franska skolans verksamhetstid, och möjligt är ju, att vår madonna verkligen på ett eller annat sätt kommit till i samband med den franska abbotens ankomst eller en tillfällighet af analog art. Dock är denna hypotes ej nödvändig att tillgripa. Viklau-madonnan står ej så isolerad, som Roosval förmodat. I Sverige finnes en hel grupp ännu icke vetenskapligt bearbetade skulpturmonument från 1100-talet, hvilka en analys visar stå i ett nog så nära förhållande till fransk plastik, ja till just den del däraf, dit Viklau-bilden stilistiskt hör, vittnesbörd om en konstnärlig korrespondens med Ile-de-Francekonsten af verklig intimitet och för vårt land synbarligen af största betydelse.

Äfven på Gotland existera ett par exemplar af denna grupp, men det öfvervägande antalet är att söka på det svenska fastlandet, spridt öfver stora delar däraf, från Småland till öfre Norrland, ja delar af materialet är att söka i ännu längre bort belägna trakter: Finland, Norge. För att kunna precisera de gotländska statyernas plats måste jag gifva en skildring af hela det öfriga hithörande bildförrådet och nödgas därför göra en längre afvikning från mitt egentliga ämne.

[1] Jfr de förut åberopade sammanställningarna hos Humann, Rep. f. Kunstw. 1902, s. 9—40.

[2] K. och konst 1908, s. 101.

[3] Manrique von Burgen: Annales cistercienses (tysk öfversättning af Hiltprand, Regensburg 1739—1742) III, s. 227; jfr dock Lindström: Anteckn. II, s. 205—207 (Källan för uppgiften hos Manrique, Chrysostomus Henriques: Menologium cisterciense, Antwerpen 1630, har icke varit mig tillgänglig).

4.

VIKLAU-MADONNANS SVENSKA STILFRÄNDER.

De allra flesta af dessa statyer äro madonnor; de få hit hörande bilderna af annat slag lämnar jag för ögonblicket å sido. Det är nämligen å de förra, som det konsthistoriska sammanhanget klarast låter sig afläsa. Sammanställda i typserier, låta de sig afgränsa i smärre för vår undersökning tjänliga grupperingar.

Madonnorna äro alla sittande och af omkring 0,80—0,90 m. höjd.[1] Redan för ett par år sedan påpekade jag[2] förekomsten af ett flertal af dem, men senare har jag gjort bekantskap med ytterligare en rad, så att det för ögonblicket kända antalet är ett rätt betydligt, och de erfarenheter, jag haft vid materialets samlande, göra det mer än troligt, att detta skall ytterligare väsentligt låta sig öka. Jag meddelar härmed en öfversikt af dessa arbetens lokala utbredning, ordnad efter fyndorterna.

Småland: 1. Furuby (Smålands fornsal, Växjö).[3] 2. Hemmesjö (sammastädes).[4] 3. Höreda.[5]

Östergötland: 1. Appuna (St. hist. mus.).[6] 2. Gistad.[7] 3. Heda.[8] 4. Jerstad.[9] 5. Klockrike (St. hist. mus.).[10]

[1] Mått- och materialuppgifter m. m. hafva blott för vissa exemplar varit möjliga att erhålla. För de arbeten, som jag ej känner genom självsyn, nämner jag de afbildningar, tack vare hvilka jag har min kunskap om dem.

[2] Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43 not 3.

[3] H. 0,89 m. Bambinon förlorad. Öfverslammad med hvit färg. Spår af röd färg (meddelande af Fornsalens föreståndare d:r G. Södergren). Fotografi mig välvilligt tillställd af doc. J. Roosval.

[4] H. 0,84 m. Polykromi (skadad): blå mantel, gult ([guld-?]) hår, karnationen rödlätt, röd stol, (medd. af d:r G. Södergren). »Enär med Hemmesjö förenats Tegneby lilla församling, är det icke uteslutet, att bilden kunnat stamma från Tegneby» (G. Södergren). Foto: J. Roosval.

[5] Bambinon förlorad. Foto: ingeniör A. Friberg, Jönköping (äfven i Ant. top. ark.).

[6] Med dorsal och spår af skåpanordning. H. (med dorsal) 1,16 m. Björk. Polykromi: madonnans dräkt (mantel och underdräkt) guld, fodret rödt, »stenarna» röda och svarta (silfver?); kronan guld, likaså håret; karnationen hvitaktig; stolen: röda fält, stolparna silfver och guld; dorsalen: gråhvit(?), gafveln rödbrun, därunder ett nedåtriktadt svart ornament (klöfverblad).

[7] Ej Hogstad, som jag uppgifvit i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43 not 3. H. 0,78 m. Polykromi (skadad): madonnans och bambinons mantlar röda, ornamenterade med ett svart mönster (å madonnan rikare, å bambinon enklare), madonnans underdräkt hvit(?); håret guld.

[8] Ej i St. hist. mus., så som af mig uppgifvits i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43 not 3. H. 0,81 m. Janse: Katalog öfver Kulturhistoriska utställningen inom Konst- och industriutställningen i Norrköping 1906 (Norrköping 1906) n:r III: 2, 1; afb. af Janse: Medeltidsm. från Östergötl. fig. 25 och af Roosval: Kulturhistoriska afdelningen på Norrköpingsutställningen (K. och konst 1906, s. 136, pennskizz). Jfr Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 38 not 4.

[9] H. 0,85 m. Polykromi (skadad): madonnans och bambinons dräkter (mantlar och underdräkter[?]) guld, dräktfodret blått, likaså madonnans smycke; håret guld; karnationen hvitaktig, läppar och kinder röda; å stolens sidofält spår af mönster af rödt och svart på troligen grön botten.

[10] H. 0,81 m. Björk. Bambinon förlorad. Polykromin förstörd.

Västergötland: 1. Björketorp.[1] 2. Forsby (St. hist. mus.).[2] 3. Kymbo.[3] 4. Vedum.[4] 5. Västerplana.[5]

Gotland: 1. Hejdeby (Gotl. forns.).[6] 2. Lojsta (St. hist. mus.).[7]

Södermanland: 1. Gryt.[8] 2 Hölö.[9] 3. Länna (Kyrkomuseet, Strängnäs).[10] 4. Stora Malm.[11] 5. Tveta (deponerad i Södertelje stadskyrka).[12]

Närke: 1. Hammar (St. hist. mus.).[13] 2. Sköllersta (Örebro läns museum, Örebro).[14]

Värmland: Rudskoga (Läroverksmuseet, Kristinehamn).[15]

[1] Sittande på fyrkantigt podium mot dorsal med rester af baldakin och spår af skåpanordning. Bambinon förlorad. Foto i Ant. top. ark.

[2] H. 0,92 m. Björk. Bambinon förlorad. Polykromi (mycket skadad): manteln guld, armfodret blått; stolens stolpar röda och gröna.

[3] H. 0,87 m. Bambinon förlorad. Teckningar af Knut Petterson 1892 i Ant. top. ark.

[4] Foto i Ant. top. ark.

[5] Bambinon numer lagd som ett lindebarn tvärs öfver armarna! Foto i Ant. top. ark.

[6] H. 0,91 m. Björk (stolen, från gotisk tid, af ek). Bambinon förlorad. Polykromi (mycket skadad): blå mantel, rödt foder; håret guld; läpparna röda. Jfr Meinander: a. a., s. 38.

[7] H. 0,82 m. Björk. Bambinon förlorad. Polykromi (mycket skadad): manteln guld, ärmfodret rödt; håret guld; karnationen hvitaktig; stolen guld och rödt(?). Jfr Meinander: a. a., s. 38.

[8] Bambinon förlorad. Foto: amanuensen S. Wallin.

[9] H. 0,90 m. Björk (?). Polykromin förstörd. af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 4.

[10] H. 0,84 m. Björk. Bambinon kvar i ursprungskyrkan i »restaureradt» skick, fäst på en modern dorsal bakom en yngre Olofsbild och försedd med en kopia som pendang (af de två är den vänstra originalet). Polykromi (madonnan): mantel och underdräkt guld med röda bårder, halslinningen guld, ärmfodret blått; håret guld; stolen grön och röd. Bambinon nu öfvermålad med brun färg. af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 6, Kyrkomus. i Strängnäs, kat. n:r 2. Afb. af Holmdahl: Intryck från utställningen af äldre kyrklig konst från Strängnäs stift (Arkit. 1910, s. 110).

[11] H. 0,86 m. Bambinon förlorad. Polykromin förstörd. af Ugglas: Strängnäs-utställn., kat. n:r 5. Afb. i mina anf. upps. i R. de l'art chrét. 1911, s. 209 och Strängn.-Stud. I, fig. 16.

[12] Sittande mot dorsal. H. (med dorsal) 1,29 m. Björk (?). Bambinon förlorad. Polykromin (mycket skadad): underdräkt och mantel guld, den senare med rödt foder; håret guld. af Ugglas: Strängnäs-utställn., kat. n:r 7.

[13] H. 0,88 m. Björk. Polykromi: båda figurernas dräkter och madonnans mantel guld, ärmfoder rödt; håret guld; å stolen spår af rödt. af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 2; afb. i min anf. upps. i Strängnäs-Stud. I, fig. 15 samt i redog. för Stat. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1911 (Fornv. 1911, s. 219).

[14] H. 0,85 m. Björk. Bambinon förlorad. Polykromi (mycket förstörd): mantel och ärmbårder röda. Wallin: Örebro läns museem. Vägledning för besökande (2:a uppl., Örebro 1913), n:r 526, af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 3. Afb. i min anf. upps. i R. de l'art chrét. 1911, s. 297, af Wallin: a. a., fig. 24 samt af Lindblom: Kyrkor i Närke (Turistför. årsskr. 1911, s. 112).

[15] Hårdt restaurerad (krona af papp!); insatt i en modern skåpanordning af olycklig form. Foto: fil. kand. H. Kjellin.

Uppland: 1. Färentuna.[1] 2 Riala.[2]

Medelpad: 1. Holm.[3] 2. Njurunda.[4]

Ångermanland: 1. Edsele.[5] 2. Sånga (Kulturhistoriska museet, Härnösand).[6]

Västerbotten: Skellefteå (Kulturhistoriska museet, Härnösand).[7]

Jämtland: Näskott.[8]

Obekant svensk kyrka: Madonna i St. hist. mus., i det följande kallad: madonnan X[9]

Finland: Korpo (Statens historiska museum, Helsingfors).[10]

Norge: Dyste (Oldsagsamlingen, Kristiania).[11]

Summa; 34 st.[12]

Endast ett fåtal af dessa arbeten hafva i litteraturen tidigare omtalats, och blott rörande tvenne — dem från Heda och Korpo — hafva för-

[1] Bambinon förlorad. Foto i Ant. top. ark.

[2] H. 0,90 m. Polykromi: guld och blått med detaljer i rödt och grönt; stolens sidostycken mönstrade med fyrpass. Upplysningar och foto meddelade af fil. kand. E. Wennberg.

[3] H. 0,87 m. Bambinon förlorad. Polykromin skadad. Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 16. Foto: Härnösand-utställningen.

[4] H. 0,84 m. Bambinon förlorad. Polykromin rätt väl bibehållen. Cornell: a. a. n:r 13; afb. af samme förf.: Härnösandutställningen (Vår lösen 1912, s. 344).

[5] H. 0,82 m. Bambinon förlorad. Polykromin väl bibehållen. Cornell: Härnösandutställn. kat. n:r 45. Foto: Härnösand-utställningen.

[6] H. 0,80 m. Bambinon förlorad. Polykromin förstörd. Cornell: a. a. n:r 14. Foto: Härnösand-utställningen.

[7] H. 0,81 m. Bambinon förlorad. Öfverslammad med hvit färg. Cornell: a. a. n:r 15. Foto: Härnösand-utställningen.

[8] Bambinon förlorad. Polykromin väl bibehållen. Festin: Östersund-utställn. kat. n:r 515. Foto: Östersund-utställningen.

[9] H. 0,86 m. Björk. Bambinon förlorad. Polykromi: dräkt (mantel och underdräkt) guld, fodret blått, krona och hår guld; karnationen rödlätt med röda anstrykningar på kinder och haka; stolen röd med stolparna i silfver och knoppar i guld och rödt.

[10] H. 0.70 m. Ek. Afb. af Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid:, s. 34 (beskrifning, s. 34—35) och Tikkanen: rec. af Meinanders arbete, (Finsk tidskr. LXV, s. 162).

[11] Afb. af Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 36, samme förf: Strängnäs (K. og kult. I, s. 61).

[12] Härtill kom det nedan (s. 173—185) nämnda gotländska krucifixet och de tre småländska manliga helgonen. Medräknadt Viklau-madonnan erhålla vi alltså summa39 st. direkt eller indirekt af den ifrågavarande franska 1100-talskonsten influerade verk. Cornell: Härnösand-utställn., s. 10, har till gruppen hänfört ytterligare ett exemplar, en madonna från Fjällsjö (Ångermanl.; a. a., n:r 17), af honom daterad till 1200-talets slut. Otvifvelaktigt är dess stil influerad från vissa ifrågavarande arbeten (jfr t. ex. Appuna- och Hammarmadonnorna), men på grund af de afvikelser, bilden i viktiga afseenden företer — se veckningen af mantelns nedre del, kjorteldraperingen m. m.! — kan den ej inordnas i det omedelbara sammanhanget. Detsamma gäller en madonna från Svarttorp, Smål., (St. hist. mus.) — som onekligen erbjuder vissa rätt påfallande likheter, som Meinander: a. a., s. 38 omnämner som »den mest af alla (af Meinander i detta sammanhang nämnda bilder) liknar Korpo-madonnan», men som jag själf blott kan sätta i indirekt samband med denna — kanske också en madonna från Torpa (Västmanl., Kyrkomus. i Strängnäs; af Ugglas: Kyrkomus. i Strängnäs, kat. n:r 5) samt en tredje från Mosjö (Närke; St. hist. mus.)

modanden framlagts om det stilistiska ursprunget. Roosval[1] har i korthet påpekat öfverensstämmelsen mellan vissa stildrag hos den förra och en del för Toulouse-skolan karaktäristiska utan att däraf vilja draga några bestämda konsekvenser, och Tikkanen[2] har framkastat en hypotes — dock utan att med någon argumentering stödja densamma — om Korpomadonnans norska ursprung. Af Meinander[3] är den finska bilden förut flyktigt sammanställd med madonnorna från Heda, Lojsta och Hejdeby. Synbarligen på grund af hvad jag i mina s. 99 citerade uppsatser och kataloger yttrat i ämnet, har dessutom de på Härnösand-utställningen 1912 exponerade statyernas skolsammanhang angifvits i utställningskatalogen och är ett par af de andras påpekad af Roosval[4] (madonnan i Näskott), Wallin[5] (madonnan från Sköllersta) och Fett[6] (madonnan från Dyste).[5]

Äfven de dateringar, som på olika håll framkommit, hafva till större delen varit helt allmänna; jag skall vid den närmare granskningen af gruppens olika exemplar redogöra därför. Här har jag blott att stanna vid den enda mera utförliga som gjorts, Meinanders[7] af Korpo-madonnan (fig. 11).

Fig. 11. Korpo. (Finl.) Madonna. (St. hist. mus., Helsingfors).

[1] K. och konst 1906, s. 136.

[2] Madonnabilden i västerlandet under den senare medeltiden (Finsk tidskr. LXVII, s. 325).

[3] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 38.

[4] Den kyrkliga utställningen i Östersund (Svenska dagbladet den 17 sept. 1911).

[5] A. a., n:r 526.

[6] K. og kult. I, s. 61. Bréhier, R. d. deux mondes LXXXII, s. 900 har dessutom gjort en flyktig sammanställning af de på Strängnäs-utställningen 1910 förekommande madonnorna (citerade efter min upps. i R. de l'art chrét. 1911, s. 393) med en del andra inom och utom Frankrike, en sammanställning som emellertid skänker föga till förståelse af deras stilistiska ursprung.

[7] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 34—35, jfr samme förf.: Konsten [i Finland under medeltiden], (Finl. kulturhist., s. 178).

KORPO-MADONNANS DATERING.

Meinander sätter bildens tillkomst till åren 1250—1275 och hans skäl härför äro tvenne: formen för halsbården och bröstsmycket samt stolens i målning utförda spetsbågiga arkitekturdekoration. Hvad det förstnämnda skälet angår, äro emellertid dylika bårder och smycken — ett slags stora broscher — så långt ifrån att, som författaren menar, utmärka »andra och tredje fjärdedelen af 1200-talet, i norden naturligtvis [hvarför?] en något senare tid», att de med minst lika stor rätt och kanske en än större kunna sägas vara karaktäristiska för det föregående århundradet — exempel kunna anföras i mängd[1] — ja redan vid denna tid var modet att på detta sätt bära alltför i ögonen fallande smycken stadt på återgång.[2] De daterade monument, som Meinander åberopar, äro ej heller lyckligt valda. Dräktsirningen på grefve Wiprechts grafvård i Pegau (om denna se nedan, kap. 5) har blott ytligt att göra med den finska madonnans, och hvad angår de två svenska sigillen från omkring 1270,[3] där snarliknande smycken skulle vara att se, bäras dessa där af tvenne biskopar — Kettil i Åbo och Erik i Skara — som del af deras ämbetsdräkter och äro alltså att uppfatta som agraffer af samma slag, som ännu finnas bevarade från svenska kyrkoskrudar.[4]

Fig. 12. Riala. (Uppl.) Madonna.

Mera vägande är gifvetvis hänvisningen

[1] För att blott nämna ett par på måfå tagna ur högen: från Frankrike: Kristus i portaltympanon i Carenac (juvelbesatt halslinning; Fleury: Port. imag., fig. 25, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. VI: 8) och den ofvannämnda drottningen från Corbeil (brosch); från Tyskland: miniatyrer i Kupferstichkabinet i Berlin (afb. af Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, s. 119) och i Hof- und Staatsbibliothek i München (Endres: Das St. Jakobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis, Kempten 1903, pl. IV efter texten).

[2] Se Hottenroth: Handb. d. deutsch. Tracht, s. 198. — Om Korpo-bildens smycke jfr för öfrigt nedan s. 136—137.

[3] B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. II: 23, 24.

[4] H. Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 303, III fig. 486—487 (i St. hist. mus.), I fig. 307, III fig. 485 (i Strängnäs domkyrka).

till stolsidornas spetsbågiga arkitekturdekorering, hvarvid dock är att märka, att de där förekommande arkadbågarna äro fullt runda och att den gotiska spetsformen uppträder blott hos de inom dessa ställda fönsterlika genombrytningarna. Själfva stoltypen är ju, som Meinander framhåller, en utprägladt romansk,[1] men tvifvelsutan hänvisar ifrågavarande bågform till tidigast tiden omkring 1200-talets midt, alltså en epok senare än den, hvartill jag i det följande har trott mig kunna föra den skulpturgrupp, hvarmed bilden sammanhänger. Meinander har hämtat sina belägg från det svenska sigillmaterialet, och själf hänvisar jag till ett par andra, byggnadshistoriska: västfasaderna af Sigtuna Mariakyrka[2] och Sko klosterkyrka,[3] där en blandning som här af runda och spetsiga former uppträder och som enligt Curmans[4] dateringar stamma från resp. 1200-talets midt och det därefter följande halfseklet. Bildens egen tidsbestämning är därmed också gifven ungefär i enlighet med Meinanders,[5] men fäller enligt min mening, detta till trots, intet afgörande utslag mot en äldre datering af själfva den skolriktning, ur hvilken den utgått. Som vi skola se, kan den motsägelse, som här synes föreligga, rätt godt låta sig häfva.

JÄMFÖRELSE MED VIKLAU-MADONNAN.

En jämförelse mellan Viklau-madonnan och den grupp statyer, som här sammanförts, utfaller visserligen vid första anblicken icke särdeles gynnsam för det framkastade påståendet om en gemensam eller ens närliggande stilproveniens. Ställ Viklau-bilden vid sidan af t. ex. den från Riala (fig. 12) och öfverensstämmelserna synas reducerade till ett minimum. Riala-Maria är klädd i en öfver båda axlarna fallande mantel, ansiktets typ är kort och rund, håret ligger utbredt öfver öfverarmarna, kjortel-draperiet är ett något så när fritt naturalistiskt. Eller tag i stället

[1] Huruvida någon af de kyrkmöbler af detta slag, som i ett förhållandevis ej ringa antal kommit till våra dagar, verkligen stamma från 1100-talet, är osäkert, då tvifvelsutan typ och teknik länge stannade vid ålderdomliga förebilder. Det exemplar, som från Vallstena (Gotl.) kommit till St. hist. mus. och af Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., underskrift till fig. 58, dateras till nämnda århundrade, stammar åtminstone efter min mening knappast från äldre tid än det därpå följande (obs. klöfverbågarna! Sådana förekomma visserligen redan å ett bänkfragment, som funnits tillsammans med stafkyrkedelarne i Hemse och alltså kan misstänkas vara af samma ålder som dessa, men jag känner mig dock ej öfvertygad af Ekhoffs försök, Ny ill. tidn. 1896, s. 383, att bevisa att så verkligen varit). Att dylika stolar redan på 1100-talet varit i bruk är emellertid mer än troligt; från 1200-talets början äro de dokumenterade bl. a. genom deras förekomst å en del arbeten af den gotländske stenhuggaren Sighraf (se Roosval, Strängn.-Stud. II, fig. 27, 32—33).

[2] Curman: Klostrens byggnadskonst (Sv. konsth., fig. 87).

[3] Curman: a. a., fig. 90.

[4] A. a., s. 85, 88.

[5] D:r Meinander har också godhetsfullt upplyst mig om, att intet föreligger, som kan misstänkliggöra den målade dekorationen som ej ursprunglig.

madonnan från Lojsta (fig. 13)! Återigen en mantel, här arrangerad öfver knäna, öfver bröstet korsa sig ett par dräktstycken, oorganiskt och oklart förenade med den öfriga kostymen. Och snart sagdt med hvartenda ett af de uppräknade arbetena förhåller det sig på likadant sätt.

Fig. 13. Lojsta. Madonna. (Gotl. forns.)

Men det finnes ett par undantag, där olikheterna framträda åtminstone mindre grellt och t. o. m. en del slående likheter äro att anteckna. Det gäller främst madonnorna från Hemmesjö (fig. 14), Rudskoga, Skellefteå (fig. 24) och Korpo. Genast faller i ögonen konturens raka linjer och rektangulära begränsning, volymens knapphet, hela det snäfva, bundna och sammanpressade i helhetsbilden, som var Viklau-figuren eget, här t. o. m. ytterligare öfverdrifvet, liksom stelnadt i en död formel. Ansiktsläggning och hårbehandling äga också åtminstone hos Hemmesjö- och Skellefteå-madonnorna påtagliga, om också så att säga förklumpade analogier med den gotländska bilden: som där samma långsträckta ansiktsform, samma näsa, ögon och läppar, samma lilla veck under näsan, samma reffling af flätorna.[1] Skellefteå-Marias krona är i detalj densamma som i Viklau. De mjuka veckcirklar, som konturtecknade Viklau-madonnans magparti, hafva däremot här vuxit ut öfver hela bålen i ett schematiskt system, bröstuttagningens bårdomgifna snibb, innanför hvilken den elegant plisserade skjortan skymtade, har förvandlats till en bred, rundad linning försedd med det nedhängande smycke, hvarom nyss var tal, kjortelveckens vertikala och diagonala linjer hafva fått sin skärpa utsuddad och sin af hvartdera benet bestämda fördelning upphäfd; kvar äro bara de platta vecken efter benens sidor, ärmarnas neddragning mot armvecket och deras långa flikar. Fötterna glida ej längre nedåt på en brant affasad plint, utan hafva sina spetsar på normalt sätt riktade framåt.

OLIKA TYPER. Med de här nämnda madonnorna till utgångspunkt skola vi på nytt granska de återstående. Trots sin rätt egenartade kjorteldrapering låter

[1] Hos Rudskoga-madonnan dold af en senare öfvermålning.

Fig. 14. Hemmesjö. (Smål.) Madonna. (Smålands fornsal, Växjö).

genast Heda-madonnan (fig. 16) ställa sig vid sidan af de nyss omtalade. Med Skellefteå-bilden delar hon t. ex. de karaktäristiska armringarna, gördeln kring lifvet, hårets vridning och den på alldeles öfverensstämmande sätt profilerade plinten. Men äfven en rad andra verk: de östgötska från Appuna (fig. 17), Gistad (fig. 30) och Klockrike, det gotländska från Hejdeby (fig. 31), samt de närkeska från Hammar (fig. 15) och Sköllersta (fig. 18), stå synbarligen ej långt ifrån dessa. Bålens veckcirklar, öfverskurna af gördeln och det med halslinningen förenade bröstsmycket, äro för karaktäristiska för att ej vittna därom; där bambinon är i behåll, visar den sig också med sina egendomligt korslagda ben äga den största likhet med den, som är placerad i Heda- och Rudskoga-madonnornas knän. Men en del väsentliga nyheter i schemat uppträda också här. Den viktigaste är, att öfver dräkten en mantel blifvit lagd, symmetriskt nedhängande öfver hvardera öfverarmen — med vecken markerade af låga valkar — och öfver knäna så anordnad, att dess nedre, breda bård drar en diagonal ungefär från vänstra foten till högra underbenets midt. Nedanför manteln skymtar kjolen: de med kurvatiska linjer samman-

Fig. 15. Hammar. (Närke.) Madonna. (St. hist. mus.)

Fig. 16. Heda. (Östergötl.) Madonna.

bundna veckflödena framför benen hos närmast föregående grupp hafva här ytterligare schabloniserats, så att ett slags egendomlig, U-formigt veckad flik lägger sig mellan fötterna, medan däremot de långa vertikalvecken å ömse sidor om benen äro oförändradt bibehållna. Hårflätorna, äfven här fint refflade, gömmas icke på ryggen, utan — lämnande öronen fria — äro utbredda framför axlarna, upplösta i tre lockar, som utlöpa i boll-liknande upprullningar. Ansiktstypen skiftar något. Långt spetsigare utdragen hos bilderna från Klockrike, Sköllersta och Hejdeby än hos dem från Appuna, Hammar och Gistad bibehåller den åtminstone hos de förstnämnda ett otvetydigt tycke med de tidigare beskrifnas.

Följer så nästa länk i kedjan: den östgötska madonnan i Jerstad, de västgötska i Björketorp och Västerplana,[1] de sörmländska i Gryt,[2] Hölö (fig. 32), Länna och Stora Malm (flg. 19), den medelpadska i Holm (fig. 20) och den norska från Dyste. Gemensamt med

Fig. 17. Appuna. (Östergötl.) Madonna. (St. hist. mus.)

[1] Dessa båda bilder känner jag emellertid blott genom föga tillfredsställande afbildningar, hvarför jag om dem måste uttala mig med en viss reservation. Så långt jag af tillgängliga fotografier kan skönja, peka dock deras stilegendomligheter närmast mot den grupp, inom hvilken de här insättas.

[2] Gryt-madonnan är ytterst illa medfaren och låter sig blott med svårighet bestämma. Äfven hon tyckes dock helst böra föras till denna grupp.

de föregående hafva de — om också här och hvar i mindre utpräglad form — mantelns och kjolens drapering, lockarna, som dock här makats högre upp på själfva skulderbladen, halssmycket och bambinons pose. Proportionerna, som redan hos de föregående antagit mera breda och satta former, gå här ytterligare i denna riktning, stolen förefaller meren-

Fig. 18. Sköllersta. (Närke.) Madonna. (Örebro läns museum, Örebro.)

Fig. 19. Stora Malm. (Södermanl.) Madonna.

Fig. 20. Holm. (Medelp.) Madonna.

dels rymligare och bekvämare än förr, och mycket återstår ej af den snäfva vertikalism, hvartill vi förut lagt märke. Den väsentligaste skiljaktigheten uppträder dock i sättet för dräktens fall framför bålen. Ringsystemet är här öfvergifvet: vecken brytas mot hvarandra i kil- eller pilspetsform med ett tydligt försök att återgifva dräktstoffet på ett mer naturalistiskt sätt än hittills.

Dessa naturaliserande tendenser, yppande sig också i uppgifvandet af mantelveckens markering medelst de ofvannämnda valkliknande band-

Fig. 21. Tveta. (Södermanl.) Madonna. (Södertelje stadskʒa.)

ryggarna, fortsättas inom den grupp, som bildas af madonnorna från Forsby, Furuby, Kymbo, Vedum, Lojsta (fig. 13), Tveta (fig. 21), Färentuna, Edsele (fig. 33), Sånga och Näskott (fig. 22), om effekten också tack vare den kvalitativa undermålighet, som utmärker dem, snart tyckes en motsatt. Sinsemellan erbjuda statyerna i fråga ännu större inbördes detaljolikheter — man jämföre t. ex. Furuby-bildens otroligt klumpigt tillyxade ansikte med Edsele-madonnans relativt friskt och känsligt gjorda — men samtliga ansluta de sig i hufvudsak till det schema, vi redan lärt känna. Manteln, kjorteldraperingen, bröstsmycket, allt finnes här i, hvad det väsentliga angår, redan gifna former. Frontaliteten bibehålles troget och detta »rätt upp och ned», som är samtliga bilder eget. Däremot har dräktens arrangemang öfver öfverkroppen blifvit en annan. De linjer, som de hvarandra kilformigt mötande vecken bildade, hafva radikalt dragits ut och förbundits med veckanhopningarna längs benens sidor. Resultatet har blifvit ett mycket egendomligt: öfverkroppen tyckes som, under manteln, omsvept af en tätt anliggande schal med långa ändar, hvilkens organiska samband med dräktens öfriga delar är — som jag tidigare nämnt — särdeles oklart angifvet, för att ej säga omöjligt. Hela gruppen gör intryck af att vara arbetad efter oförstådda mönster och efter en tradition på förfall.

Till sist de återstående exemplaren: madonnorna från Höreda, Riala (fig. 12), Njurunda och madonnan X (fig. 23). För Riala-bildens vidkommande har jag redan påpekat några i ögonen fallande särdrag. Angående bilden från Njurunda gör jag uppmärksam på de stiliserade lockarnas försvinnande, trots att i öfrigt dräkt och pose icke erbjuda något egentligt nytt. Dock behandlas öfverkroppen alldeles slätt utan antydning om veck af något slag; detsamma gäller Höreda-bilden. Hos denna senare lägger man bl. a. märke till den rundade bysten — ett drag af realistisk naturiakttagelse, vi icke ännu stött på ens inom närmast föregående grupp. Hos samtliga dessa bilder är bröstsmycket försvunnet, och hos Riala-madonnan är barnet flyttadt från sin högtidligt frontala plats på moderns båda knän till hennes högra. Mest belysande är i alla fall en undersökning af madonnan X. Alltfort sitter bilden i den trånga, ålderdomliga stolen, lockarna rulla upp sig på axlarna, manteln ordnas symmetriskt öfver öfverarmarna. Men liksom hos Höreda-madonnan är bystens rundning markerad, och på ömse sidor den lifvet omgifvande gördeln utstråla

Fig. 22. Näskott. (Jämtl.) Madonna.

en rad korta runda veckryggar uppåt och nedåt — lika gordroneringen på vissa metallskålar — af en form och på ett sätt, som ovillkorligt på det lifligaste erinra om, hvad man så otaliga gånger iakttager hos arbeten från 1400-talets slut.[1] Kjolen löper ut nedtill, döljande fötterna, i en mängd oroliga, skarpt brutna småveck — också det ett drag pekande mot samma tid. Kronan har tydligen varit försedd med en rad höga spetsar, och den återstående ringen är af en höjd, som först senmedeltiden älskade. Betrakta vidare polykromin: mörkblått och guld genom hvilket en rödbrun grund skimrar igenom — typiska 1400-talsfärger! Karnationen är frisk och hög med röda anstrykningar på kinder, hakspets och hals, där markerande skuggningen under den fetthaka, som 1400-talets skönheter gärna synas hafva anlagt. Allt detta är egenheter, som hopställda gifva ett öfverraskande och förbryllande resultat: vi hafva framför oss ett arbete från en tid, som icke kan vara längre bort belägen än det 15:e århundradets andra hälft och t. o. m. kan infalla ännu något decennium senare.

Fig. 23. Obekant kyrka. Madonna. (St. hist. mus.)

Problemet begynner att blifva kompliceradt. Hafva vi här i Sverige att göra med en skulpturskola, som, börjande på 1100-talet, sträcker sin verksamhet genom icke mindre än tre århundraden och som i så fall skulle utgöra ett mer än något annat tydligt belägg på den retardation i utvecklingen, man hos oss ofta iakttar och som jag förut gjort uppmärksam

[1] Ansatser härtill också hos Riala-madonnan; jfr också madonnorna från Forsby och Edsele.

på?[1] Hafva vi i madonnan X bara att se en kopia af ett betydligt äldre arbete? Men i så fall, hur förhåller det sig med hela raden af öfriga bilder med alla dess differenser och olikartade typer? Äro vi öfver hufvud taget på riktigt spår? Äro de öfverensstämmelser, vi trott oss finna, tillräckligt bevisande, för att vi skola ha rätt att se ett samband? Och äfven om det vore så, är det möjligt att vidhålla, så som framkastats, att det är på samma källor som Viklau-madonnan eller ens närliggande, som de stilistiskt återgå?

GRUPP-INDELNING.

För att besvara dessa frågor hafva vi intet annat att göra än att granska ett efter ett de arbeten, som vårt material omfattar. För större rörelsefrihets skull sammanfattar jag det dock gruppvis under en lätthandterlig bokstafsbeteckning.

Grupp A: madonnorna från Hemmesjö, Heda, Rudskoga, Skellefteå, Korpo. Karaktäristika: ingen mantel, veckcirklar öfver bålen, kjolen veckad med stora, rakt nedfallande, U-formigt förenade veck — hvad sistnämnda detalj angår, intar emellertid Heda-bilden en särställning — smycke vid halslinningen, flätornas spetsar gömda bakom axlarna.

Grupp B: madonnorna från Appuna, Gistad, Klockrike, Hejdeby, Hammar och Sköllersta. Karaktäristika: mantel veckbetecknad (å dess öfre delar) med upphöjda valkliknande ryggar, veckcirklar öfver bålen, smycke vid halslinningen, mellan fötterna en dräktflik med U-formigt öfver hvarandra fallande veck, flätorna upprullade i boll-liknande spetsar framför axlarna.

Grupp C: madonnorna från Jerstad, Björketorp, Västerplana, Hölö, Länna, Stora Malm, Gryt, Holm, Dyste. Karaktäristika: dräkt, frisyr och smycke som i grupp B, men cirkelvecken framför hålen ersatta af kilformiga veck och de valkliknande ryggarna å manteln försvunna.

Grupp D: madonnorna från Furuby, Forsby, Kymbo, Vedum, Lojsta, Tveta, Färentuna, Edsele, Sånga, Näskott. Karaktäristika: dräkt och frisyr som i grupp C, men bålen svept i en korsformigt anbragt »schal»; smycke saknas hos flera exemplar. Två — de från Forsby och Edsele — stå på gränsen till nästa grupp.

[1] af Ugglas, K. af kult. II, s. 24—33. Jag tar tillfället i akt att rätta ett detaljmisstag, som jag där (s. 28) låtit komma mig till last. Det sätt hvarpå den hel. Erik i det (s. 27) afbildade altarskåpet från Öfver Selö bär sin mantel knäppt öfver ena axeln, kan, om också säkerligen mest i bruk under äldre epoker, ej anses alldeles öfvergifvet under 1400-talet — åtminstone hos oss — och bidrar alltså ej att stödja min framställda tes. Senare har jag återfunnit det ett par gånger under sistnämnda århundrade t. ex. i en väggmålning (den helige Martin) i Norrlanda (Gotl.), knappast mycket äldre än seklets midt (afb. af Roosval: Kirch. Gotl., fig. 122).

Grupp E. Under denna beteckning sammanföras de inbördes från hvarandra i flera afseenden afvikande madonnorna från Höreda, Riala, Njurunda och madonnan X. Karaktäristika: dräkt och frisyr frigöra sig från föregående gruppers schemata och nalkas mer eller mindre modedräkten eller en naturalistiskt uppfattande tids artistiska behandlingssätt.

5.

GRUPP A.

Som jag förut framhållit (s. 126) är det gruppen A, som står Viklau-madonnan närmast. Inbördes erbjuda dess representanter vissa afvikelser, men en första blick öfvertygar dock om stilens i allt väsentligt homogena karaktär, ur hvars enhetlighet blott Heda-bilden i några enskildheter, som närmare skola angifvas, i viss mån bryter sig ut.

DRÄKT-BEHANDLING.

Vid en jämförelse med Viklau-madonnan framträder här som den stora olikheten det grofva systemet af veckcirklar framför bålen, liksom hade de, som där konturerade magpartiet, fått lof att växa ut öfver hela öfverkroppen, alldeles förträngande bröstpartiets motsvarande konturering.[1] Tidigare har jag också nämnt, att detta synbarligen genom missförstånd af byzantinska förebilder uppkomna manér visserligen uppträder både här och där i västerlandets konst, men att det på ett särskildt karaktäristiskt sätt utvecklat sig inom vissa af 1100-talets skulpturskolor i södra och mellersta Frankrike.[2] Både i Languedoc och Bourgogne återvänder det gång på gång, i sin allra mest utbildade form hos de ateljéer, som låta sig grupperas kring Gilabertus i Toulouse. Hos flera af apostlarna från Saint-Étienne-katedralen i Toulouses museum[3] (fig. 25) iakttar man det i alldeles samma gestalt som här: den ena ringen stiger öfver den andra ända upp till den breda halslinningen. Från detta håll — Toulouse — har motivet, som sagdt, vunnit insteg i Ile-de-France-skolorna. I Chartres uppträder det i på olika sätt varierad form hos de olika där verksamma mästarna. Hos dem, till hvilkas krets Viklau-

[1] Äfven vänster knä är, ehuru långt mindre skarpt, på liknande sätt framhäfdt medelst ett par därunder löpande linjer; så också hos Viklau-madonnan.

[2] Fleury: Port. imag., s. 262: »un caractère absolument particulier à la statuaire du Midi».

[3] Afb. hos Fleury: a. a., fig. 63—64, Vöge: Anf. d. monum. Stil., fig. 20—23, Michel, Hist. de l'art I: 2 pl. VII, de Lasteyrie: L'arch. rel. en France de l'ép. rom., fig. 657, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. IV: 4, 6, Grautoff, Rep. f. Kunstw. 1914, s. 82—83.

Fig. 24. Skellefteå. (Västerbotten). Madonna. (Kulturhistoriska museet, Härnösand).

madonnans mästare hörde — alltså de mest avancerade — är det, där det sparsamt förekommer, naturligt motiveradt af det tunna tygstoffets smidiga följande af kropparnas former, men hos de på äldre stilplan ännu stående framträder det i hela dess grofva schematism. Hos kolonnstatyerna (de båda yttre) på den vänstra sidoportalens norra vägg[1] (fig. 26) är visserligen

Fig. 25. Toulouse, Saint-Étienne. Apostlar. (Toulouse, museet.)

[1] Vöge: a. a., fig. 12, Fleury: a. a., fig. 54, Marriage: Sculpt. of the Chartres cath., pl. 15, Lassus-Duval-Didron: Monogr. de la cath. de Chartres, pl. 30, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XXXI: 5. Så också i Étampes och Châteaudun.

Fig. 26. Chartres, katedralen: staty i västportalen.

fördelningen iakttagen mellan mag- och bröstpartiens olika system, men hos den innersta af de motsvarande statyerna i den högra portalen[1] (fig. 27) är det Gilabertus-ateljéns upp till halsen sig sträckande veckbågar, man finner, utan hänsyn till de anatomiska formerna. Här stå vi alltså inför våra svenska statyers närmaste parallell. En sak att i detta samband lägga märke till är, att profilen af dessa »veck» är som hos de svenska madonnorna rund, medan den i Toulouse oftast är bandartadt platt — det är alltså icke direkt från Toulouse, som motivet blifvit lånadt, så som ju annars vore möjligt att tänka sig.

Fig. 27. Chartres, katedralen: staty i västportalen.

Hos den nyssnämnda kolonnstatyn i den högra Chartres-portalen återfinna vi också i mycket snarlik form den breda gördel, som omger Skellefteåmadonnans lif[2] (fig. 24). Nederdelen af statyns dräkt öfverensstämmer däremot ej med hennes. Det förefaller också otvifvelaktigt, att konstnären där helt enkelt gjort ett försök att kopiera Viklau-bildens kjol, ehuru, som också redan är sagdt, dess vertikala linjesträfvan missförståtts och uppmjukats af de — om uttrycket tillåtes — förrundande tendenser, som man öfverallt stöter på inom denna grupp. Viklau-madonnans båda, efter hvardera benet fördelade system hafva slagits samman i ett och förenats af symmetriskt nedhängande U-veck. Så också hos Hedamadonnan (fig. 16), men där dessutom med en egendomlig tillsats — ett snedt

[1] Vöge: a. a., fig. 24, Marriage: a. a., pl. 36.

[2] Äfven de andra madonnorna äro gördlade, men tillgängliga fotografier gifva ingen klar uppfattning af dessa gördlars utseende. Måhända äro de, som hos Korpo-bilden är fallet, helt släta.

öfver benen oorganiskt gående veck — som jag på annat ställe skall försöka att förklara. Här, liksom hos Skellefteå-bilden, lägger man också märke till ännu en detalj: ett veck, som i våglinje löper öfver fötterna längs kjolens nederkant. Viklau-madonnan har intet liknande eller ens något, ur hvilket detta kunde tänkas härledt. Jag kan ej förklara det, om icke genom en hänvisning till ett par andra Chartres-figurer, den tredje och fjärde från vänster i apostlaraden på liggaren i den vänstra sidoportalen (fig. 28), synbarligen närstående kolonnstatyerna å dess yttre vägg.[1] Här är det icke ett enda veck, som på sagda sätt följer kjortellinningen, utan ett par rader parallella, inristade linjer, som

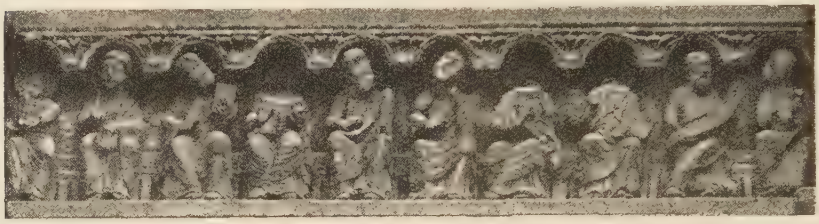

Fig. 28. Chartres, katedralen: liggare i västportalen.

dock väl kunna af en efterbildare förenklats som här skett. Äfven detta motiv har för öfrigt äldre anor — det ses redan å ett kapitäl i Toulouse[2] — och torde för öfrigt vara deriveradt från byzantinska draperi-figurer[3] (se t. ex. Nyx i bladet Jesaias bön i den bekanta Paris-psaltaren, 900-talets början,[4] eller madonnan på hostieskålen i Xeropotamu på Athos, 1100-talets midt).[5]

BRÖST-SMYCKET.

Jag har stannat vid dessa den vänstra liggarens figurer, därför att utom nyssnämnda detalj där finnes ytterligare en, som kanske är ägnad att gifva en föreställning om, af hvad art våra konstnärers ställning

[1] Se ofvan, s. 109 not 5. Afb. hos de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., pl. II, Marriage: a. a., pl. 10, 11, Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. 27.

[2] Afb. af Mâle, R. archéol. III: 20, pl. XVII: 2, Vöge: a. a., fig. 26.

[3] Dock ej angifvet af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1899, s. 99, där en sammanställning gjorts af de byzantinska elementen i Chartres-skulpturen.

[4] I Bibliothèque national, Paris; afb. t. ex. af Millet: L'art byzantin (Hist. de l'art I: 1, fig. 124) och Hieber: Miniaturen des frühen Mittelalters (München 1912), fig. 24.

[5] Afb. t. ex. hos Swarzenski: Das byzantinische Kunstgewerbe des Mittelalters (Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, pl. s. 176—177), Diehl: Man. d'art byz., fig. 321. (Ej som en senare anbragt inskrift låter förmoda från 1000-talets 2:a fjärdedel, se Diehl: a. a., s. 629, Millet: a. a., s. 272). — Jfr också dräktbårderna i Vézelay-tympanet (se t. ex. detaljafb. hos Anglès: Abb. de Vézelay, s. 45).

till deras förebilder varit, om också jag uttryckligen önskar understryka, att jag på denna punkt måst stanna vid en ej bevisbar hypotes. Jag fäster nämligen uppmärksamheten på den egendomliga formen för våra madonnors bröstsmycke. Jag har ofvan berört, hurusom man under flera århundraden af medeltiden älskade modet att bära breda, rikare eller enklare smyckade halslinningar och därvid fästa stora broscher eller agraffer. Tvifvelsutan är det sådana broscher som de runda skifvorna på våra madonnors bröst skola föreställa. Egendomligt blir emellertid det sätt, hvarpå de förenats med linningen: den senare skär öfver deras öfverkant och täcker den, något i verkligheten alldeles otänkbart. Man vore frestad att antaga, att här helt enkelt föreligger en klumpig förvanskning af det bårdomgifna, rätlinjiga halssprund, som ofta vid denna tid skjuter ned öfver bröstet, om ej ett dylikt i fullt otvetydig form återgafs hos madonnornas bambini (Hemmesjö- och Heda-madonnorna).[1] Halfrunda besättningsstycken af snarlik gestalt har väl också en och annan gång förekommit,[2] och något dylikt har väl varit i skulptörens tankar. Själfva anledningen till, att han här anbragt denna detalj, vore emellertid möjlig att förklara så, att konstnären missuppfattat sin närmaste förebild, en teckning efter en af dessa apostlar — den tredje från vänster — där ett halfsfäriskt, plant stycke blifvit utsparadt vid halsen. Utan att hafva uppfattat dess karaktär, skulle konstnären då brutit det loss ur sitt sammanhang och applicerat det som en löst påsatt prydnad på det oorganiska sätt, som han här gjort.

HÄNDERNA.

Men äfven till förklarandet af en annan sak är man benägen att tillgripa hypotesen om missförstådda förebilder. Det gäller Heda-madonnans händer,[3] hvilkas hållning är i hög grad egendomlig och funktionslös: de röra ej vid barnet i knät,[4] utan vändas framåt med handflatorna ut,

[1] Öfverensstämmande med motsvarande dräktdel hos t. ex. vissa figurer i Moissac-tympanet (se detaljafb. hos Vöge: a. a., fig. 29).

[2] Se Kristusfiguren på ett graveradt relikvarium från 1100-talets 2:a hälft i Sammlung Schnütgen, Köln, afb. hos Witte: Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnütgen in Cöln (Berlin 1913), pl. 53 och Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig, 22; jfr. också (från 1200-talet) den heliga Katarina på ett måladt westfaliskt retabel från Ægidiuskirche i Quedlinburg i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (kat. n:r 1570; Inv. Westfalen, Kr. Soest, pl. 162).

[3] Hos samtliga andra hit hörande statyer äro händerna afslagna med undantag af madonnan från Njurunda, där en af händerna, uppräckt i samma ställning som här, är bevarad, samt Rudskoga-madonnan, hvilkens framsträckta händer dock likna Viklau-bildens; jag vågar emellertid ej afgöra, om de ej tillkommit vid den hårda restaurering, som öfvergått statyn.

[4] Själfva detta förhållande, om också ej särdeles vanligt, är emellertid icke annorstädes okändt (se Cloquet: innehållsredogörelse för Ann. de la Soc. archéol. de Bruxelles 1892, R. de l'art chrét. 1892, s. 405, med afb. af en dylik madonna från 1100-talet i Famille-eureux i Belgien; här sträckas madonnans händer emellertid rakt fram, äga alltså ej den sällsamma ställning med flatorna upp, som vi iakttaga hos ifrågavarande svenska statyer.)

nästan perpendikulärt ställda mot de vågräta underarmarna. Posen är närmast den gammalkristna orantens med de till bön lyfta händerna. Af dessa oranter, hvilkas betydelse och symbolik visserligen ännu är i detalj osäker,[1] äro tvifvelsutan flera att uppfatta som Maria-representationer, och denna typ: madonnan stående med lyfta händer (utan bambino) fortlefver ännu länge i italiensk konst — ett bekant exempel är den enligt uppgift från Peterskyrkan i Rom stammande mosaiken i San Marco i Florens[2] — vid sidan af den för utvecklingen i västerlandet betydelsefulla typen: den sittande modern med barnet i sitt knä. Det är emellertid byzantinsk konst, för hvilken denna Maria-Orans, sittande eller stående, med eller utan bambino, blir särskildt karaktäristisk[3] och inom hvilken den uppträder redan tidigt, äfven om den blir vanlig först efter det första årtusendets slut.[4] Med likartad pose, ehuru ej direkt utvecklad ur denna typ, framträder en ny: den s. k. Platytera (den yngre utvecklingsfasen af Panagia Blacherniotissa)[5] — madonnan lyfter sina armar, medan barnet

[1] Se Kraus: Gesch. d. christl. K. I, s. 126—128, 187, samme förf.: Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer (Freiburg i B. 1882—1886) II, s. 538—545, Wilpert: Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg i. B. 1903), s. 456—463, samme förf.: Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche (Freiburg i. B. 1892), s. 62—63, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 103, von Sybel: Christliche Antike (Marburg 1906—1909) I, s. 260, von Kaufmann: Handbuch der christlichen Archäologie (2:a uppl., Paderborn 1913), s. 266—269.

[2] Afb. t. ex. hos Berthier: La Madone byzantine de San Marco à Florence (R. de l'art chrét. 1893, s. 362), Venturi: Die Madonna, (öfvers. och bearb. af Schreiber, Leipzig u. å.), s. 7, Gerspach: Une mosaïque du VIII:e siècle à Florence (R. de l'art chrét. 1903, s. 314). Ännu långt senare belägg för typens förekomst hos Detzel: a. a. I, s. 105 och von der Gabelentz: Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre (Strassburg 1907), s. 170—171.

[3] Som det första exemplet på Maria-Orans med bambino har anförts en arkosolfresk i Coemetarium maius (Ostriarium, Agnese) i Rom från 300-talets början (se t. ex. Wilpert: Mal. d. Katak. Roms, s. 209—213, pl. 163: 2, samme förf.: Maria als Führsprecherin und mit dem Jesuknaben auf einem Fresko der ostrianischen Katakombe, Röm. Quartalschr. 1900, s. 309—315, pl. II, von Lehner: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten, 2:a uppl., Stuttgart 1886, s. 298, pl. I: 18; äfven afb. hos Kraus: Gesch. d. christl. K. I, fig. 157, samme förf.: Real-Encykl., II, fig. 207, von Kaufmann: a. a., fig. 96, Wulff: Die altchristliche Kunst von ihren Anfänge bis zur Mitte des ersten Jahrtausends, Berlin och Neubabelsberg 1913—, fig. 69), men dess tydning är omstridd och sannolikt föreställer målningen ingenting annat än en afliden kvinna med sitt barn (se Kraus: Gesch. d. christl. K. I, s. 192, samme förf.: Real-Encykl. II, s. 364, von der Gabelentz: a. a., s. 171, Wulff: a. a., s. 88, samme förf.: Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern, Strassburg 1903, s. 267 not 1, von Sybel: a. a. I, s. 260—261. Äfven Wilpert: Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus, Freiburg i B. 1891, s. 47—48 har tidigare uttalat sig mot bildens tydning i den sedan af honom propagerade riktningen).

[4] Se Wulff: Koimesisk. in Nicäa, s. 266—267. Som den äldsta sittande byzantinska Maria-Orans anföres af Strzygowski: Das Etschmiadzin-Evangeliar (Wien 1891), s. 64 en miniatyr i nämnda armeniska evangeliarium från år 989, men utförd efter en syrisk förebild från 500-talet (afb. sammast. pl. IV: 1; jfr samme förf.: Drei Miscellen. III. Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst, Röm. Quartalschr. 1893, s. 4—10).

[5] Se utredningen hos Wulff: Koimesisk. in Nicäa, s. 258—268.

liksom fritt sväfvar, vanligen inom en mandorla, framför hennes bröst — hvars äldsta säkert daterbara exempel enligt Wulff[1] är framställningen å den bekanta paténen i Xeropotamu.[2] I västerlandet äro emellertid dessa typer så godt som alldeles okända.[3] Oberäknadt en framställning på en fana i Strassburg[4] — nu försvunnen — hvars existens redan på 1100-talet är belagd,[5] stadens gamla sigill,[6] som väl fanan kopierat och som i sin tur torde återgå på ett byzantinskt,[7] en målning på ett gotländskt krucifix — från Hall — som, också den, med visshet har en direkt byzantinsk förebild (se kap. 6), samt en madonna i Werl i Westfalen (jämte vissa kopior därefter) som jag dock nedan (s. 186—187) skall visa stå våra svenska statyer nära och som alltså för ifrågavarande motivs vidkommande bör förklaras i öfverensstämmelse med dessa, känner jag där typen blott i ett, men för oss dess viktigare exemplar: just i Chartres-katedralen.[8] Öfverst på en af de stora glasmålningar, som smycka västfasadens fönster (den s. k. Vitrail de la vie du Christ) sitter den byzantinska orant-madonnan i österländsk högtidlighet, må vara modifierad efter occidental formuppfattning,[9] med barnet (utan omgifvande aureola) på sina knän och — väl ett påhitt af den västerländske artisten för att motivera den ovanliga posen — med en liljespira buren mellan hvardera handens tumme och långfinger[10] (fig. 29). Fönstret stammar också från samma tid, som skulpturarbetet på portalen utfördes;

[1] Koimesisk. in Nicäa, s. 263—264.

[2] Omtalad ofvan, s. 136. — Bland senare otaliga exemplar hänvisar jag t. ex. till ett guldbleck i Sinaiklostret från 1100-talet (afb. af Johann Georg, Herzog zu Sachsen: Kunstschätze im Sinaikloster, Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 111—112) eller ett par ryska amuletter från nyare tid, af mässing och trä, i Kyrkomuseet i Strängnäs (af Ugglas: Kyrkomus. i Strängnäs kat., n:r 308, 310).

[3] Då Maria där mer än en gång t. ex. i bebådelse- eller Kristi himmelsfärd-scener framställes som orant, föreligger naturligtvis intet samband; posen har här västerländsk (direkt från gammalkristen konst stammande) tradition, som bibehåller sig ända in på 1200-talets början (Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 302).

[4] Detzel: Christl. Ikon. I, fig. 55, Beissel: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters (Freiburg i. B. 1909), fig. 28, efter kopparstick från 1600-talet.

[5] Detzel: a. a. I, s. 111. Bildens samband med byzantinska Platytera-representationer är med — så vidt jag förstår — onödig reservation påpekadt af Beissel: a. a., s. 78.

[6] Afb. hos Leitschuh: Strassburg (Leipzig 1913), s. 173.

[7] Platytera tillhör de vanligaste framställningarna å byzantinska sigill (Schlumberger: Sigillographie de l'empire byzantine, Paris 1884, s. 15 — ej Blacherniotissa, som där felaktigt uppgifves, jfr Wulff: Koimesisk. in Nicäa, s. 258).

[8] Påpekadt af Sorlin-Dorigny: Sceaux et bulles des Comnènes (R. archéol. XXXIII, s. 84—85).

[9] Till grund för framställningen ligger väl också här ett sigill, ett konstindustriellt föremål eller ett mynt (om byzantinska mynt med Orans- och Platytera-madonnor se Kaufmann: Handb. d. christl. Archäol., s. 657—658).

[10] Afb. hos Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. E: 52.

dess mästare måste hafva varit att sökas bland dem, som utbildats vid abbot Sugers katedralbygge i Saint-Denis och efter 1145 därifrån kallades till Chartres, en åsikt som redan Westlake[1] uttalat och som i än bestämdare form förfäktas af Mâle.[2] En detalj, som här iakttages, är af vikt att lägga märke till. Madonnan lyfter ej, såsom alltid de byzantinska gudsmödrarna, och som också de nyssnämnda västerländska, efter dylika bildade — utom Werl-madonnan! — sina armar åt höjden i en verklig orant-gest, utan håller dem lågt, med händerna i jämnhöjd med midjan: en påtaglig öfverensstämmelse med hennes svenska syster i trä. Jag håller det för högst sannolikt, att dennas upphofsman verkligen ägt kännedom om den chartreska glasmålningen och till den grad intresserats af framställningens egendomlighet, att han sökt återgifva densamma; bunden af sitt materials begränsade volym har han blott fått vidtaga den förändringen, att underarmarna riktats rakt framåt, ej som där — helt visst bl. a. på grund af perspektivets svårigheter — förda ut åt sidorna.[3] Bland skulpturerna i Chartres finnas för öfrigt också direkta motsvarigheter till det stela framsträckande af underarmarna och denna händernas onaturligt tillbakaböjda hållning, som karaktäriserar vår madonna. Jag hänvisar t. ex. till den midtersta figuren i den högra sidoportalens yttre vägg: underarmens böjning mot öfverarmen och handens mot underarmen ske båda med schematisk rätvinklighet. Det är här synbarligen en af de vanliga hälsnings- eller adorationsgesterna,[4] som afses, men äfven en verklig orant-gest — med båda händerna lyfta med flatorna upp — förekommer också, nämligen hos den fjärde aposteln från vänster på den vänstra sidoportalens liggare (fig. 28), här förklarad af dennes lifliga deltagande i underverket, som sker i tympanonfältet ofvanför, Kristi himmelsfärd.[5]

Fig. 29. Chartres, katedralen: glasmålning i västfasaden (detalj).

[1] A history of design in painted glass (London 1881—1894) I, s. 21.

[2] La peinture sur verre en France (Hist. de l'art I: 2, s. 786—787); jfr också von Falke: Das romanische Kunstgewerbe (Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, s. 290).

[3] Huruvida Heda madonnan burit, äfven hon, spiror i händerna, är ej att afgöra på grund af dessas stympade tillstånd, men uteslutet är det icke.

[4] Om tydningen af dessa gester se Haseloff: a. a., s. 300—302.

[5] Så förklaras, väl med rätta, denna scen af Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 166—170, hvartill Fleury: Port. imag., s. 205—206 och Sanoner: La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises (R. de l'art chrét 1908, s. 21—29) ansluta sig. Marignan, Moy.-âge 1898, s. 341, menar den föreställa yttersta domen, Lefèvre: Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au XII:e siècle (R. de l'art chrét. 1907, s. 262—263) Agnus' Dei förhärligande (jfr samme förf.: Port. royal d'Étampes, s. 49—74).

Har alltså efter allt att döma själfva det ikonografiska motivet lånats från fasadens praktfulla glasmålning, ägde det med den samtida och på samma plats befintliga skulpturen icke oväsentliga anknytningspunkter, och det förefaller därför ej osannolikt, att det är genom en samverkan af impulser från båda dessa håll, från målningen och skulpturerna, som man har att förklara dess uppträdande hos vår svenska madonna, hvars mästare — själf utan förstahandskunskap om de olika gesternas egentliga karaktär, men med kännedom därom genom de teckningar han funnit i sin »skizzbok» (jfr nedan, s. 161—163) — sammanfört dem på ett sätt, som kanske ej ens för honom själf stod fullt klart.

BAMBINI.

Mer lönande än en diskurs om dessa osäkra och — jag upprepar det — blott hypotetiskt framkastade antaganden är en undersökning af (Hemmesjö-, Heda- och Rudskoga-) madonnornas bambini.[1] (fig. 14 och 16). Underdräkten veckar sig hos dessa på ungefär samma sätt framför bålen som hos respektive mödrar, men däröfver bära de ytterligare en mantel slagen öfver benen; den lämnar vänstra axeln fri, men faller ända till midjan ned öfver höger öfverarm, vikande tillbaka för handen, som trycker en bok mot knät.[2] På icke stort olika sätt, om också med rakare fall bäres manteln af Kristusbarnet i den höga Chartres-portalens tympanon och, framför allt, barnet på den parisiska portalmadonnans knä; man observere särskildt mantelns dragning öfver handen och det breda veck, som lägger sig däröfver, må vara att på grund af den där lodrätt mot knät stödda boken vissa skiljaktigheter komma till synes. Jag påpekar vidare en nog så signifikativ detalj: den kurvatiska linjebrytning, som man iakttar — mycket tydligt hos Heda-madonnan, men äfven hos den småländska madonnan[3] — å neder-

[1] I förbigående vill jag blott anmärka på de af bilderna i Heda och Skellefteå burna armringarna. Äfven här skulle man vilja misstänka att ett missförstånd af en tecknad modell föreligga, nämligen af de på olika sätt smyckade tygbesättningar kring öfverarmen, som nästan undantagslöst ingå i tidens rikare modedräkter, om ej samma egendomlighet åter uppträdde just hos de nedan (s. 186—188) omtalade madonnor i Tyskland, hos hvilka jag förmodar ett indirekt samband med våra svensk-franska. (Att hos de svenska bilderna dylika tygbesättningar ej varit afsedda, framgår tydligt: ärmvecken löpa under ringarna.) Månne det är dessa veckanhopningar på öfverarmen, så karaktäristiska för den franska skulptur, vi sysselsätta oss med (se ofvan, s. 117), hvilka på detta sätt blifvit reproducerade? I Sverige äro armringarna, så flitigt burna under förkristen tid, från och med medeltidens inträde nästan helt och hållet komna ur bruk (se Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 532, II, s. 410—411; vissa i svensk jord funna, nu i St. hist. mus. t. ex. de af Hildebrand: a. a. I, fig. 255, 256, II, fig. 337—339 samt af samme förf.: Nyfunna silfverskatter, Månadsbl. 1882, fig. 45, 46 afbildade, stamma allra senast från epokens första början; blott en enda — Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 340, B. E. och H. Hildebrand: Teckn. ur sv. St. hist. mus. II, pl. 10:q — smyckad med en romansk ranka och för öfrigt med en profil nära öfverensstämmande med de af våra madonnor burna ringarnas, torde vara något yngre).

[2] Heda-madonnans bambino har förlorat den andra handen, som de båda öfrigas lyfta i en välsignelsegest.

[3] Däremot ej hos den värmländska, där kjortelns sidoveck falla rakt ned.

delen af bambinons kjorteldraperi, ett plötsligt oroligt fladder i dess bård, som kontrasterar mot de öfriga linjernas obrutna förlöpande. Det förefaller mig alldeles tydligt, hvad detta betyder: icke annat än en påtaglig reminiscens från samma så ytterst karaktäristiska» blåsvädersmotiv», som i den franska monumentalskulpturen under 1100-talets förra del bringar in ett sådant virrvarr i dräktbårder och -flikar — jag behöfver blott hänvisa till Vézelay[1] — och som — jag har redan påpekat det (s. 112) — inte ens de mest nybildande af Ile-de-France-skulptörerna kunde frigöra sig ifrån, men hvilket återvänder ännu hos änglarna i Paris-portalens tympanon och som här (vid bambinons fötter) hos madonnan i portalen i Charité-sur-Loire.

BAMBINONS BENSTÄLLNING.

Till sist några ord om bambinons egendomliga benställning. De korslagda benen äro, antingen det gäller sittande eller stående figurer, ett motiv, som af den byzantinska konsten upptagits från den antika.[2] Dess uppträdande inom västerlandets konst är emellertid — under den tid här är fråga om — tämligen sporadiskt. I sachsisk monumentalskulptur visar det sig, enligt Goldschmidt,[3] för första gången samtidigt med den byzantinska strömningen omkr. år 1200 (korskranket i Liebfrauenkirche i Halberstadt), och då det annorstädes på tysk botten iakttages, är det hos ett monument (relieferna i Georgskoret i Bamberg), hvars nära samband med fransk konst blifvit åtminstone från ett håll[4] förfäktadt[5]. Det är under alla omständigheter i Frankrike, som detta motivs förekomst

[1] I Vézelay på sätt och vis förklaradt af kompositionens ämne, men, som Pouzet, R. de l'art chrét. 1912, s. 12—13 framhåller, till sitt ursprung oberoende däraf.

[2] Om motivets variationer, olika användning och betydelse se Tikkanen: Die Beinstellung in der Kunstgeschichte. (Acta Soc. scient. Fenn., 1912, s. 122—186.)

[3] Stud. zur Gesch. d. sächs. Skulpt., s. 26; jfr Moriz-Eichborn: Skulpturencykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 389, not 201. Där motivet under samma epok förekommer i tyskt miniatyrmåleri antar Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 294 ett inflytande från den samtida plastiken.

[4] Weese: Bamb. Domsculpt., s. 51—74, jfr dock nedan, s. 186 not 1.

[5] Ytterligare ett par ungefär samtida företrädare för motivet på tysk botten kunna påvisas, i båda fallen bambini: en trämadonna i Germanisches Museum i Nürnberg (omkr. 1200; Josephi: Katalog des Germanischen Nationalmuseums. Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg 1910, n:r 199, pl. XV, samme förf.: Die Frühwerke der Holzplastik im Germanischen Nationalmuseum, Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905 afb., s. 102; jfr Tikkanen: a. a., s. 173) och originalet för den n. v. vallfartsbilden i Werl (se nedan, s. 186—187). Åtminstone för denna sistnämnda torde dock, som jag senare skall påvisa, fransk påverkan hafva varit bestämmande. En tredje tysk madonna, hvars bambino likaledes sitter med korslagda ben, publicerad af Riehl: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (Abhandl. d. histor. Klasse d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. XXIII, 1906, pl. II: 2), synes mig knappast, som Riehl (s. 30) anser, kunna dateras till så tidig tid som 1100-talets slut, hvad också gäller en fjärde i Neunburg von der Wald, ursprungligen från Kemnath (Inv. Bayern II: 2, fig. 31; jfr Dehio; Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin 1906—1914, III s. 324: »etwa 1220, aber noch im Typus des 12. Jh.»).

i den form, här närmast intresserar oss (d. v. s. användt för frontala figurer, sittande eller stående), bäst låter sig dokumentera. Alla forskare, som afhandlat fransk 1100-tals-skulptur, samstämma i att beteckna det som ett alldeles specifikt karaktäristikum för denna, särskildt för skolorna i mellersta och södra Frankrike, i dess mest outrerade form för den i Toulouse[1] (fig. 25). Det är därifrån — från Bourgogne och Languedoc — som det spridt sig dels till Provence,[2] dels till Ile-de-France. Saint-Denis-statyerna illustrera det där i flera exempel,[3] och ännu vid århundradets slut, i Senlis-portalen (den yttersta figuren i höger vägg), uppträder det.[4] I Chartres har icke ens »hufvudmästaren» vuxit ifrån denna ålderdomlighet: den inre af de två kolonnfigurerna i den vänstra sidoportalens högra vägg[5] eller den öfversta lilla figuren på murstycket mellan denna portal och midtportalen[6] stå båda i denna egendomliga dansmästarepose. Af sittande statyer anför jag t. ex. den tredje nedifrån på den högra dörrposten i vänster sidoportal eller på denna portals dörrstöd den 4:e, 7:e och 9:e aposteln från vänster (fig. 28). Där motivet utom Frankrike uppträder, beror det också i många fall på influens från detta land: så i Spanien i Silos (influens från Toulouse)[7] och i England i Malmesbury (influens troligen från Moissac)[8]; den

[1] Se t. ex. de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., s. 105—106, Fleury: a. a., s. 262 not 1, 271.

[2] Marignan, Moy.-âge 1899, s. 46 anser motivet till Provence öfverfördt från norra Frankrike — alltså ej direkt från här nämnda skolor — ett antagande stödt på hans oriktiga kronologiska uppfattning och som af de Lasteyrie: a. a., s. 105, Fleury: a. a., s. 262 och Michel, Hist. d. l'art I: 2, s. 664 vederlägges.

[3] de Montfaucon: Monum. de la mon. franç., pl. XVI—XVIII. — Däremot stammar icke, enligt von Falke: Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunst-historichen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 (Frankfurt a M. 1904), s. 135 (pl. 116) den i museet i Saint-Omer förvarade altarkorsfoten, hvars evangelistfigurer sitta med benen i kors, ur någon af abbot Sugers konstateljéer i Saint-Denis, så som uppgifvits af Deschamps de Pas: Orfèvrerie religieuse. Le pied de croix de Saint-Bertin (Ann. archéol. 1858, s. 5—17, afb. pl. s. 4—5, 16—17), Molinier: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V à la fin du XVIII siècle. IV. L'orfèvrerie religieuse et civile. 1. Du V:e à la fin du XV:e siécle (Paris u. å.), s. 161 och Havard: L'histoire de l'orfèvrerie française (Paris 1896, s. 115; jfr också Molinier och Marcou: Exposition rétrospective de l'art des origines à 1880, Paris u. å, s. 68; pl. efter texten); den är ett verk af guldsmeden Godefroid de Claire i Maastricht, omkr. 1160.

[4] Jfr Mâle, R. de l'art anc. et. mod. 1911, s. 164—165.

[5] Marriage: a. a., pl. 20.

[6] Marriage: a. a., pl. 27. Det är alltså med fullständig orätt som Mâle: a. a., s. 164—165 förnekar motivets förekomst i Chartres.

[7] Se Bertaux: La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIVe siècle (Hist. de l'art II: 1, s. 226, fig. 181), Roulin: Les cloîtres de l'abbaye de Silos (R. de l'art chrét. 1910, s. 1).

[8] Se Enlart: La sculpture en Angleterre (Hist. de l'art II: 1, s. 203) samt Prior och Gardner: An account of medieval figure-sculpture in England (Cambridge 1912), s. 150—151, 183—184; afb. i sistnämnda arbete fig. 164 samt hos Fett: Billedhuggerk. i Norge fig. 17. — Som värdighetstecken för högadliga krigare lefver för öfrigt i England motivet kvar

enda staty från de skandinaviska länderna, oberäknadt föreliggande svenska, från hvilka jag känner det, en madonna från Veldre i Oldsagsamlingen i Kristiania (bambinon),[1] från 1200-talets förra hälft, har väl också, om också kanske indirekt (via England), fått denna egendomliga detalj från samma håll. Då alltså motivet här iakttages hos våra svenska skulpturer, förefaller det, som skulle det, sammanställdt med öfriga observationer, på ett rätt otvetydigt sätt aflägga ett sista vittnesbörd om, hvarifrån deras mästare mottagit sina afgörande stilimpulser.

Fig. 30. Gistad. (Östergötl.) Madonna.

Huru dessa impulser skola tänkas öfverförda samt hur man har att förklara deras föga enhetliga uppträdande och den bristande öfverensstämmelse med förebilderna, som våra bilder som totaliteter oförnekligen uppvisa, skall jag nedan framställa. Dessförinnan hafva vi att betrakta den grupp, jag kallat grupp B: madonnorna från Appunna (fig. 17), Gistad (fig. 30), Klockrike, Hejdeby (fig. 31), Hammar (fig. 15) och Sköllersta (fig. 18).

GRUPP B. Gruppens samband med den nyss behandlade framgår ju utan vidare. Proportionerna äro här en smula bredare och sattare, men bålens ringar, halssmycket,[2] bambinons ställning (hos Appuna-, Gistad- och Hammar-madonnorna) och kronformen (intakt blott hos Appuna-bilden) äro ju identiska. Huru madonnorna hållit sina händer kan ej afgöras, då de hos samtliga af gruppens exemplar äro afslagna. Hos Klockrike-, Hejdeby- och Sköllersta-figurerna återfinnes ansiktets nedåt afsmalnande typ, hos de öfriga är den rundare, bredare, hos Hammar-exemplaret

långt in i gotisk tid (se Enlart: a. a., s. 210, Prior-Gardner: a. a., s. 593—594, jfr dock Tikkanen: a. a., s. 135—136; ett flertal exempel afb. af Fryer: Wooden monumental effigies in England and Wales, Archaeol. LXI t. ex. pl. s. 496—497, 502—503, 504—505 m. fl. samt af Prior-Gardner: a. a., fig. 668—671, 725—735, 742—751 m. fl.). Enligt Prior-Gardner: a. a., s. 593 not 1 bör motivet förklaras i öfverensstämmelse med dessa engelska monument, då det en gång äfven i Spanien uppträder så sent som vid 1200-talets slut (grafvården öfver infant Felipe, † 1274, i Villasirga), ej som en 1100-tals-reminiscens, så som Bertaux: a. a., s. 292 anser.

[1] Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 37.

[2] Hos Hejdeby-madonnan uppträda dessa båda karaktäristika i en betydligt förvanskad, halfutplånad form; den nu förlorade polykromin har väl en gång gifvit dem en kraftigare relief, än de nu äga. I allt väsentligt öfverensstämmer dock madonnan med de öfriga.

rent klumpig. Ögonglobernas hvälfning, tydlig redan hos föregående grupp, är här särskildt påfallande.

Den egentliga nyheten består emellertid i den mantel, som dessa madonnor bära öfver axlarna och knäna. I Chartres uppträda ett flertal af figurerna klädda i dylika mantlar; jag hänvisar t. ex. till de sittande apostlarna å den vänstra sidoportalens liggare, framför allt till den 3:e från vänster, där fallet framför höger knä är ungefär likartadt med, hvad vi finna hos gruppen B:s madonnor. Den rigorösa symmetri, hvarmed mantlarna äro bredda öfver skuldrorna och vika tillbaka för händerna, påminner däremot rätt lifligt om kolonnstatyerna i samma portals vänstra vägg (liksom om Étampes-statyerna), där också kanterna följas af samma slags breda, må vara annorlunda ornamenterade bårder.[1] Å mantlarnas nedre delar är veckningen något så när naturalistisk, medan den å deras öfre blott är markerad af samma slags smala valkar, som använts öfver bålen. Också för denna egendomlighet är det nyssnämnda kolonnstatyer, man kommer att tänka på: fullt så formförgrofvadt som här uppträder där visserligen ej vecksystemet, men från dess ytterst schematiserade angifvande till hvad vi hos våra madonnor finna, är emellertid steget icke långt.

Fig. 31. Hejdeby. Madonna.

De U-formiga vecken mellan fötterna påminna om gruppen A:s kjortelanordning och följa säkert samma tendenser som där (jfr s. 135). Jag gör emellertid i detta sammanhang uppmärksam på, hur förkärleken för dylika anhopningar af kurvatiska, öfver hvarandra fallande småveck många gånger

[1] Bårder som här, med »stenar», däremot hos nyssnämnda liggarens figurer.

iakttages inom den franska 1100-tals-skulpturen, om de också äro anbragta på annat sätt, än här är fallet. Hos de ofvan (s. 118 not 4) omtalade madonnorna i Cluny-museet och i New-York veckas på detta sätt kjolen *framför* de sittandes ben; hos den sistnämnda liksom hos tympanon-madonnan i Sainte-Marie du Pré i Donzy[1] är äfven dräktpartiet *mellan* benen så behandladt. I den nordfranska skulpturen är motivet heller icke okändt. I Chartres bryta dessa båglinjer mer än en gång äfven »hufvudmästarens» stränga vertikalstil på ett ibland rätt i ögonen fallande sätt — jag hänvisar t. ex. till draperiet kring Kristi lyfta arm i midtportalens tympanon[2] — och ännu mästaren till Senlis-portalen har icke alldeles vuxit ifrån lusten för dessa kapriciöst ornamenterande snirklar.

Hvad angår våra madonnors hårflätning, saknar ej heller denna vissa analogier inom dessa franska skulpturskolors alster, äfven om de flesta af kvinnofigurerna i Chartres bära sitt hår på annat sätt friseradt.[3] Den förut åberopade Davidstatyetten i midtportalens yttre och Aprilpersonifikationen[4] i den vänstra sidoportalens inre arkivolt bära sitt nedfallande hår deladt i trenne kring hvarandra snodda lockar, och bland andra manliga figurer finnas några,[5] hos hvilka — liksom också hos vissa af statyerna i Le Mans-portalen — skägget är upprulladt i samma slags öglor eller »bollar», som äro så karaktäristiska för våra madonnastatyer. Dessa upprullade hårspetsar äro ju för öfrigt allt för ofta förekommande i tidens konst, för att man därför skall behöfva söka direkta belägg — af fransk skulptur behöfver jag blott nämna den i Moissac och Toulouse — och lockarnas tretal uppenbarar sig ju också gång på gång, framför allt hos romanska och unggotiska krucifix, så som längre ned skall framgå af ett flertal exempel.

Bambinons hållning och dräkt äro, som nämnts, desamma som inom föregående grupp. Jag påpekar blott, att boken bäres på ett annat sätt, med kortändan stödd mot knät — alldeles som den bäres af Chartres- och Paris-portalernas bambini[6]! — och att underdräkten behandlats utan cirkelvecken hos de exemplar, vi förut gjort bekantskap med.

Vid denna punkt kan det vara på tiden att upptaga den redan förut uppdykta, men hittills obesvarade frågan om dessa bildverks närmare

[1] Afb. hos de Lasteyrie: L'arch. rel. en France à l'ép. rom. fig. 580 och Mayeur: Le tympan de Ste-Marie du Pré à Donzy (R. de l'art chrét. 1905 s. 262; dateras där [s. 264] till strax före 1100-talets midt).

[2] de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç. pl. III, Vöge: a. a. fig. 18, samme förf., Museum 1902 s. 25, Marriage: a. a., pl. 23—25, Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. 28.

[3] Jfr ofvan s. 114.

[4] Vöge: Anf. d. monum. Stil., fig. 42.

[5] Se t. ex. profeten Jeremia (2:a figuren uppifrån på höger sidoportals vänstra dörrport).

[6] Se ofvan s. 141.

data, den plats de intaga inom den svenska konsthistorien och de förhållanden af allmänt kulturell art, som kunna förklara deras tillkomst. Vi hafva sett, hur pass nära de element, af hvilka deras stil är sammansatt, ansluta sig till den franska, speciellt den nordfranska plastikens vid århundradets midt, men också hur fritt denna behandlats — åtminstone med bortseende från Viklau-madonnan — och hur föga enhetligt dessa dess element äro sammanfogade. Som barn kläda ut sina dockor än så och än så med leksaksgarderobens persedlar, utan att så noga reflektera på, om hvar sak får den afsedda användningen, så förefalla dessa bilder utstofferade efter bästa förstånd, men också utan djupare kunskap om den totalitet, hvarifrån drag efter drag blifvit lånadt. Tanken på att det är från Frankrike importerade konstverk vi här hafva framför oss, bortfaller därför af sig själf — jag frånser hela tiden Viklau-bilden — och det återstår då att förklara, hur stilöfverföringen skett, och de faktorer, som därvid kunna hafva medverkat.

Frågan blir närmast en fråga om konstnärerna. Hvilka voro de? Hvilka förutsättningar hade de?

Jag nämnde tidigare, att den mera tillfälliga förbindelse med Frankrike, som Roosval tänkt på för Viklau-madonnans räkning, ej förslår som förklaringsgrund, då vi nu hafva att röra oss med ett flertaligt och lokalt vida spridt material. Däremot känner jag mig öfvertygad om, att det varit med rätta, som han hänvisat till den viktigaste och inflytelserikaste förmedlare, som svensk odling vid denna tid ägde, af kulturströmningarna från Frankrike: cistercienserorden.

6.

CISTERCIENSERORDEN I SVERIGE.

Redan 10 år före den helige Bernhards död hade cistercienserorden vunnit insteg i Skandinavien och tidigast i Sverige.[1] Hit kom den också — jag tänker då på Sverige i dess medeltida utsträckning — som landets första bofasta klosterinstitution[2] för att verka »in populis», som det riktigt

[1] Om cistercienserorden i det medeltida Sverige se särskildt (utom i det följande anförda konsthistoriska arbeten) Rhyzelius: Monasteriologia Sviogothica (Linköping 1750), Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 489—499, Hall: Bidrag till kännedomen om cistercienserorden i Sverige I (Gefle 1899; jfr rec. af detta arbete af Lundström, Kyrkohist. årsskr. 1903, s. 132—137), Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 954—975, Nilsson: Klosterväsendet i Linköpings stift I (Linköping 1879), Silfverstolpe: De svenska klostren före klostret i Vadstena (Hist. tidskr. 1902, s. 1—38), Lindström: Anteckn. II, s. 166—260.

[2] Hvarken benediktiner eller augustinenser, cluniasenser eller premonstratenser, som före eller efter cistercienserna uppträdde i Danmark och Norge och som gjort anläggningar i de delar af det nuvarande Sverige, som då tillhörde dessa riken, vunno insteg hos oss.

heter,[1] »qvi Monachi quidem nomen audierant sed Monachum antea non viderant», och det säges uttryckligen,[2] att munkarna sändes, »ut hominibus rudibus et indomitis formam religionis et disciplinæ traderent». Som »den 40:e dottern» af moderklostret i Citaux anlades, antagligen år 1143 (eller 1144),[3] Alvastra i Östergötland, enligt krönikornas uppgift särskildt på Sverker I:s och hans gemål Ulfhilds tillskyndan samt under biskop Gislos af Linköping episkopat.[4] Samme Gislo grundade omedelbart därefter (1144) »den 41:a dottern», Nydala i Småland. Med stor snabbhet följde så ytterligare anläggningar: Varnhem i Västergötland 1150 (grundlagdt från Alvastra) — sedan dock klosterfolket redan tidigare fört en ambulerande tillvaro — Roma (Gudvalla) på Gotland 1164 (grundlagdt från Nydala) och, på 1160-talets början, Viby i Uppland (grundlagdt från Alvastra), omkring 20 år därefter[5] flyttadt till Julita (Saba) i Södermanland.[6]

Det är till dessa kloster, samtliga munkkloster, som det ligger nära till hands att lokalisera den konstverksamhet, af hvilken våra madonnor äro alster. De till kongregationen anslutna nunnorna hade visserligen äfven åt sig ett flertal platser upplåtna — i Östergötland Askeby, anlagdt 1162, och Vreta,[7] anlagdt antagligen ej långt därefter, i Västergötland

[1] Chronica Danorum et præcipue Sielandiæ ab An. 1028 ad An. 1307 (Script. rer. dan. II, s. 643). Uttrycket gäller dock blott här *bosatta* munkar; den ofvan (s. 65) nämnde Hiltin-Johannes var munk — den förste som verkat hos oss (Wordsworth: Sv. kyrk., s. 80) — och äfven andra ordensmedlemmar deltogo måhända i missionsarbetet vid 1000-talets slut (Wordsworth: a. a., s. 83).

[2] Chron. Dan. (Script. rer. dan. II, s. 613, 642).

[3] Årtalet uppgifves olika; 1143 torde vara det riktiga, se Hall: a. a., s. 52, not 1, jfr Nilsson: a. a., s. 11—12, Reuterdahl: a. a. I, s. 490—491.

[4] Antagligen har Gislo själf på främmande ort gjort ordens bekantskap och ej, som det vore frestande att förmoda, genom ärkebiskop Eskil i Lund, den helige Bernhards nära vän, vid invigningen af hvars katedral han assisterade 1145 och med hvilken han redan tidigare stått i förbindelse. I annat fall är det, som framhållits af Hildebrand: a. a. III, s. 954—955, förvånande, att orden vann insteg i Gislos stift t. o. m. tidigare än i Eskils eget.

[5] Möjligen 1184, se Hildebrand: a. a. III, s. 963, jfr Styffe: Skandinavien under unionstiden med särskildt afseende på Sverige och dess förvaltning åren 1319 till 1521 (3:e uppl., Stockholm 1911), s. 357, not 5. Janse, Uppl. I, s. 590, synes tänka sig Viby-klostret förlagdt till Sigtuna, hvarest den senare dominikanerkyrkan skulle utgjort en del däraf; mot detta har Curman: Cistercienserordens byggnadskonst I (Stockholm 1912), s. 30, not 1, 184, not 3, samt i Sv. konsth.,s. 77, riktat bestämda gensagor. Klostret har legat vid den nuvarande Viby by i stadens närhet (jfr också Reuterdahl: a. a. II: 1, s. 190 samt Lundström: Anmärkningar och tillägg till C. A. Cornelius' Handbok i svenska kyrkans historia, 3:dje uppl., Uppsala 1892, och samme författares Svenska kyrkans historia efter reformationen, ibdm 1886, 87, Kyrkohist. årsskr. 1901, s. 209—210).

[6] Mot medeltidens slut (1486) kommer härtill Gudsberg-Husby i Dalarne. — I de dåvarande danska delarna af Sverige funnos cistercienserkloster vid Herrevad i Skåne (1144) och Ås i Halland (1194)

[7] Hildebrand: Vreta kloster (Sv. fornm. för. tidskr. VII, s. 68—74), Hall: Vreta kloster (Redogörelse för allmänna läroverken i Gefle och Söderhamn under läsåret 1901—1902, Gefle 1902, s. 1—19), Vågman: Vreta kloster (Stockholm 1904).

Gudhem,[1] likaså troligen från 1160-talet eller 70-talets början (1161?), på Gotland Solberga utanför Visby (1246),[2] i Närke Riseberga (1180–1202),[3] i Södermanland Fogdö (före 1223, mot århundradets slut förlagdt till Vårfruberga ej långt från den gamla platsen) samt i Uppland Sko,[4] bildadt (före 1244) genom öfverflyttning af klosterfolket i det tidigare existerande Byarum i Småland — men för den klosterliga konstnärliga verksamheten och det öfverförande af främmande idéer, som man bevisligen har denna att tacka för, voro de tvifvelsutan af ingen betydelse. Visserligen är — äfven sedan den en gång frejdade »Sabina von Steinbach» af allt att döma definitivt affört från dagordningen — åtminstone genom *ett* exempel belagd förekomsten af kvinnliga bildsnidare,[5] men att detta fall tillhört de sällsyntaste undantagen, är otvifvelaktigt, hvartill kommer, att de cistercienssiska nunneklostren i ojämförligt mycket mindre grad än de för ordens manliga medlemmar afsedda upprätthöllo kontakt med moderinstitutionen[6] och att, som deras arkitekturverk utvisa, de i stort sedt stodo utanför de konstnärliga strömningar, som voro bestämmande för de senares.[7] Det är alltså dessa — munkklostren — som vi hafva att uteslutande hålla i tankarna, då det gäller att lokalisera de konstverk, som här sysselsätta oss.

Belägenheten af dessa kloster motsvarar också rätt godt utbredningen just af de exemplar — af grupperna A och B — som här närmast äro på tal. I Östergötland, Småland och Gotland hafva vi ju de äldsta anläggningarna, och en blick på kartan öfvertygar om, hur våra skulpturverks ursprungskyrkor i flera fall t. o. m. gruppera sig kring dessa. Heda och Appuna ligga i Alvastras omedelbara närhet, Viklau är en af de socknar, som närmast gränsa till Roma, och äfven till Hejdeby är vägen därifrån icke lång. Hemmesjö är, om också på rätt betydlig distans från Nydala, dock beläget inom det inre småländska området kring de stora sjöarna, där den äldre medeltida kulturen afsatt sina mest betydande konstminnesmärken (Rydaholm, Växjö domkyrka, Vrigstad, Dädesjö m. fl.).

[1] Hall: Gudhems kloster (Västergötl. fornm. för. tidskr. II: 1, s. 44—52).

[2] Lindström: a. a. II, s. 243—260, Bergman: Solberga nunneklosters läge inne i eller utanför Visby? (Sv. fornm. för. tidskr. IX, s. 111—121).

[3] Hamnström: Riseberga kloster och dess minnen (Till hembygden. En julhälsning till församlingarna i Strängnäs' stift II, Stockholm 1905, s. 83—106).

[4] Kjellman-Göranson: Sko socken, kloster, kyrka, egare och slott (Uppsala 1860), s. 25—37, Styffe: Skoklosters kyrka med afseende på dess förhållande till forna klosterbyggnader och dess förändringar i nyare tid (Uppl. fornm. för. tidskr. III, s. 65—80), Hildebrand: Sko kloster och dess kyrka (sammanst. III, s. 111—141), Hall: Skokloster (Fornv. 1909, s. 1—38).

[5] En af de konstnärer, som förfärdigade det ofvan, s. 86, omtalade altaret med i ben skurna reliefer, var en kvinna, en viss Margareta (jfr Nicolaysen, Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 153).

[6] Jfr Heimbucher: Orden und Kongreg. d. kathol. Kirche I, s. 452—453.

[7] Se Curman: Cist.-ord. byggnadsk. I, s. 29—30, och i Sv. konsth., s. 77.

Det är ett välbekant faktum, att de äldsta munkkolonierna i de första cistercienserinstitutionerna åtminstone till stor del utgjordes af öfverflyttade fransmän ur den helige Bernhards egen krets.[1] Antalet åtminstone af de först anlända måste också hafva varit ett förhållandevis betydligt, 12 man ledaren oberäknadt, då ordensstatuterna[2] föreskrefvo detta antal som det minsta för en ny stiftelses grundande, till hvilket antal flera eller färre lekbröder dessutom böra kommit. Ledaren var en viss broder Robert, Alvastras förste abbot, som dock måhända redan på 1150-talets början begaf sig ur landet, till Danmark.[3] Hans efterträdare blef den af Bernhard så högt skattade Gerhard,[4] som, om också född i Utrecht och alltså ej till födseln fransman, varit upptagen i brödraskapet i Clairvaux och återvände dit före sin död. Det lider väl heller ej tvifvel om, att den första, från Alvastra utgångna munkstammen i Nydala äfven, åtminstone i hufvudsak, bestod af franska element. Den förste abboten, Regnerus, efterträddes af en viss Richard, hvars namn synes mig ganska bestämdt hänvisa på franskt ursprung. Det gotländska Roma grundlades af kolonister från sistnämnda kloster, och den ofvan (s. 119) anförda notisen visar, att man här äfven senare på egen hand uppehöll direkta förbindelser med ordens moderland.[5] Henrik, Varnhems förste abbot, var en af Bernhards egna lärjungar, sedermera, på grund af trakasserier från inflytelserika personers sida öfverflyttad till Vitsköl i Danmark.[6] Visserligen se vi redan af här anförda exempel, hur pass ostadig främlingarnas vistelse i vårt land synes hafva varit, och visserligen hafva vi nog att räkna med, att äfven bland de från det franska moderklostret utgångna kolonisterna funnos män af icke-fransk nationalitet; abbot Gerhard var ju en sådan, och

[1] Se Chron. Dan. (Script. rer. dan. II, s. 613—614).

[2] Instituta generalis capituli XII (Nom. cist., s. 215), jfr Statuta selecta capitulorum generalium ordinis cisterciensis anno 1191 (Thes nov. anecd. IV, sp. 1263; det där uppgifna årtalet 1189 felaktigt, enligt Nom. cist., s. 264).

[3] Se Liber donationum monasterii Sorensis (Script. rer. dan. IV, s. 467: »Robert quidam Abbas de Svecia»; jfr Hall: a. a., s. 57, not 7).

[4] I Narratiuncula de fundatione monesterii Vitæ Scholæ in Cimbria (Script. rer. dan. IV, s. 461) nämnes han uttryckligen som den andre i ordningen af Alvastras styresmän (Rhyzelius: Monast. Sviog., s. 128, anför honom som den förste).

[5] En Robertus, »conversus Sanctæ Mariæ de Guthnalia», som på 1100-talet är antecknad i Necrologium Lundense (Script. rer. dan. III, s. 443; jfr Lindström: Anteckn. II, s. 214), bär ett namn — detsamma som burits af den första Alvastra-koloniens ledare — hvilket ju, äfven det, har fransk klang. (Ytterligare en Robert, en utländsk man, skall hafva varit abbot i Saba-Julita, men källan för denna uppgift, Chronicon episcoporum Arosiensis, Script. rer. suec. III: 2, s. 122, är, efter hvad som uppvisats af E. Hildebrand: Om äktheten af den Peder Svart tillskrifna biskopskrönikan ör Vesterås, Hist. tidskr. 1881, s. 274—283, ett falsarium.)

[6] Se Narr. de fundat. mon. Vitæ Scholæ (Script. rer. dan. IV, s. 459—461).

Chronica Danorum[1] berättar uttryckligt, att under dennes tid till Alvastra kommit munkar både från Tyskland och England, hvilket för öfrigt — hvad den engelska rekryteringen angår — ju icke är förvånande under detta sekel, då ju den svenska kyrkans beröring med den anglosachsiska ännu tyckes nog så intim (jfr ofvan s. 76—77).[2] Men orden som sådan var en fransk skapelse, den kultur, den företrädde, var fransk, dess organisation hade sin knutpunkt i Frankrike, och alla tillströmningar från andra håll, utländska eller inhemska, hafva helt visst icke kunnat förtaga dess häraf präglade karaktär, åtminstone under ordens första decennier i vårt land, då behofvet af främmande stöd måste hafva varit starkare än längre fram.[3] En omständighet, som särskildt starkt verkat att hålla denna kontakt vid lif, bör ordensstatuternas fordran hafva varit på samtliga abboters personliga inställelse vid hvarje årligt återkommande generalkapitel i Citeaux.[4] Visserligen stadgades redan från början, att »in remotoribus partibus habitantes eo termino venerint, qui eis fuerit in capitulo constitutus»,[5] men först år 1217[6] bereddes dem, som kommo från de aflägsna provinserna Norge, Sverige, Livland och Syrien, uttryckligt den lättnaden, att få denna närvaroplikt inskränkt till hvart 5:e år. Hildebrand[7] har väl antagit, att de nordiska ländernas abboter blott mera sällan ställt sig denna föreskrift till efterrättelse, men de stränga straffbestämmelser, som af generalkapitlet fastställts för förfallolöst uteblifvande,[8] ej mindre än den statutändring, som nyss anförts, tydande på att pålagan uppfattats som långt mera än en död bokstaf, förefalla att ganska bestämdt tala häremot.[9]

[1] Script. rer. dan. II, s. 643: »Dominus fideli suo (abbot Gerhard) de partibus Germaniæ et Angliæ litteratas et discretas personas mittebat.»

[2] Förnekas skall ej heller att de ofvan anförda namnen — Richard, Robert — kunna vara engelska lika väl som franska.

[3] Vid århundradets slut börja de svenska (eller tyska) namnen i abbotlistorna. Nydala-abboten Regnerus lefde emellertid ännu omkring år 1200 (Dipl. suec. I, n:r 116) och efterträdaren Richard nämnes i ett bref af 1201—1223 (Dipl. suec. I, n:r 119).

[4] Carta caritatis III (Nom. cist., s. 70).

[5] Carta carit. III (Nom. cist., s. 71).

[6] Institutiones capituli generalis cisterciensis V: III (Nom. cist., s. 310), Stat. selecta anno 1217 (Thes. nov. anecd. IV, sp. 1320, där en felaktig läsning, som dock återvänder ännu i Nom. cist. s. 310: Græcia i stället för Svecia, redan finnes rättad; jfr Hall: Cist.-ord. i Sverige I, s. 7, not 2). — År 1321 lättas statuternas stränghet på denna punkt ytterligare (Stat. selecta, anno 1321, Thes. nov. anecd. IV, sp. 1508), i det att då bestämdes, att hädanefter provinserna Fricia och Dacia (Skandinavien) hvart år blott behöfde sända hvardera två abboter.

[7] Sv. medelt. III, s. 971.

[8] Stat. selecta anno 1157, 1195, 1301, 1302, 1393 [ej 1383 som uppgifves af Hall: Cist.-ord. i Sverige I, s. 6, not 4], (Thes. nov. anecd. IV, sp. 1247, 1285, 1499—1500, 1524).

[9] Om betydelsen af abboternas resor för de arkitektoniska uppslagens spridning se t. ex. Dohme: Die Kirchen des Cisterienserordens in Deutschland während des Mittelalters (Leipzig 1869), s. 33.

CISTERCIENSERARKITEKTUREN.

Hvad denna förbindelse med Frankrike i konstnärligt hänseende har betydt, framgår också med all önskvärd tydlighet af de svenska klosterkyrkornas arkitektur.[1] Af intresse är att märka, att de olika anläggningarna ej återgå på en enda förebildande typ, om hvilken kunskap, förvärfvad en gång för alla, kunde tänkas förmedlad af den första munkkolonin, utan att ett flertal typer för plan eller resning voro bekanta, vittnande såväl om den relativa mångsidigheten i ordens ifrågavarande förbindelser, som om hur vaket man höll sig à jour med hvad nytt, som i moderlandet framkom. Alvastra och genom denna Nydala och Roma[2] ansluta sig, som särskildt tack vare Curmans undersökningar klart framgått, närmast till kyrkan i Fontenay,[3] men i Varnhem, som ju dock anlagts från Alvastra, griper man efter modärnare nyheter, Clairvaux' korplan och Pontignys hvalfsystem.[4] Att beakta är vidare, hur oförfärадt och snabbt man gaf sig i kast med de ofantliga företag, som byggena vid de första cistercienserklostren för våra dåtida förhållanden måste hafva tett sig. Alvastras hufvudsakliga byggnadstid infaller under 1100-talets 3:e fjärdedel, Nydalas kor och tvärskepp voro uppförda före århundradets slut, Roma var åtminstone samtidigt påbörjadt.[5] Intresset för realiserandet af konstnärliga uppgifter stod alltså redan från och med ordens första år icke tillbaka för det religiösa, förmådde hålla sig uppe trots de ovana och säkerligen ej alltför gynnsamma förhållanden, det hade att

[1] Om cistercienserarkitekturen i Sverige se framför allt Curman: Cister.-ord. byggnadsk. I, s. 178—185, och samme förf.: Klostrens byggnadsk. (Sv. konsth., s. 60—79); jfr utom den s. 147 citerade litteraturen Wrangel: Cisterciensarnas inflytande på medeltidens byggnadskonst i Sverige (Lund 1899), samme förf.: Om Frankrikes inflytande på byggnadskonsten i Skandinavien under medeltiden (Arkit. 1902, s. 49), samme förf. i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 405—407, Roosval: Medelt. kyrkl. ark., s. 11—12, Enlart: Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie (Bull. archéol. 1893, s. 267—280), samme förf.: L'arch. rom. (Hist. de l'art I: 2, s. 532—534), samme förf.: L'architecture gothique du XIIIe siècle (sammast. II: 1, s. 61). — Om Alvastra se Hildebrand: Sveriges cistercienserkyrkor I (Månadsbl. 1892, s. 133—138), om Nydala Wrangel, Meddel. fr. N. Smål. fornm. för. I, s. 67—69, om Varnhem Hildebrand och Haglund: Varnhems cistercienser kyrka (Stockholm 1884), Dahlstein: Konsthistoriska anteckningar om Varnhems kyrka (Uppsala 1874), Werner: Warnhems kloster och dess kyrka I—II (Linköping 1878—1881; jfr Silfverstolpes rec. af detta arbete i Hist. bibl. 1878, s. XXXVI—XXXVIII), om Roma Roosval: Kirch. Gotl., s. 106—109, Lindström: Ant. II, s. 174—190.

[2] I Roma uppträder ock i planläggningen ett svårförklarligt sidoinflytande, möjligen från Sénanque och Le Thoronet i Sydfrankrike (Curman: Cist.-ord. byggnadsk. I, s. 184; mindre lyckligt talar Lindström: a. a. II, s. 180, om kyrkans likhet med den i Loccum i Westfalen).

[3] Obs. den belysande rekonstruktion, som Curman, Sv. konsth., fig. 69, 70, gjort af Alvastras interiör, jämförd med denna kyrkas.

[4] Curman, Sv. konsth., s. 70, 72.

[5] Dateringarna efter Curman: Cisterc.-ord. byggnadsk. I, s. 179, 183, 184 och i Sv. konsth., s. 68, 74, 76. Varnhem följer först efter dessa, under 1200-talets förra hälft (Curman: a. a., resp. s. 183 och 74).

kämpa mot, och ägde till sitt förfogande tillräckligt skolade, arbetsdugliga krafter, dessa utan tvifvel att söka bland brödrakoloniernas franska medlemmar.[1] Allt af värde att hålla i minnet vid behandlandet af vårt ämne, skulpturhistorien.

CISTERCIENSERNA OCH BILDKONSTEN.

Vid första påseende kan ett försök att äfven på denna punkt häfda cistercienserklostrens betydelse synas förspilld möda, ja a priori att afvisa. Ordens fientliga ställning till den kyrkliga bildkonsten är ju välbekant. Redan från tiden före Bernhard, från Stefan Hardings tid, föreligga belägg på förefintligheten af de enkelhetstendenser, som skulle blifva så karaktäristiska för den nya orden,[2] och med hela kraften af sin lidelsefulla själ och med ord, glänsande af patos och träffsäker uttrycksfullhet, hade ju den helige Bernhard själf skärpt desamma, i reformatorisk ifver vänd mot tidens förvärldsligade och förvärldsligande sinnlighet i fromma åthäfvors förklädnad, långt mera mån om egen än Guds ära. Samma anda, som senare skulle drifva Calvin att rensa gudstjänstrummen tills blott de nakna väggarna och det osmyckade altarbordet stodo kvar, därmed realiserande sin högtflygande tro på att människan blott genom en brinnande andaktskoncentration förmår nalkas det högsta utan de stämningsväckande estetiska symbolernas kryckor, eller som lägger de ofta hörda orden på läpparna af många fromma både utanför och inom vår egen stadskyrka: »Guds hus skall vara ett bönehus och icke ett museum» — den anden var det som dref 1100-talets store munkreformator till en nitälskan, som visserligen knappast var så radikal i sina fordringar som hos Calvin och icke riktade sig längre än till kyrkorna af hans egen orden, men som inom denna ej var ägnad att befordra uppkomsten af en på bildkonsten riktad verksamhet. Bernhards uppträdande berodde icke af brist på estetisk mottaglighet hos honom själf — bara hans utomordentliga och liffulla litterära stil öfvertygar därom, och man kan framdraga mycket i hans verk, som otvetydigt betygar det[3] — men på den rigoröse etikerns och den af munkidealets asketim hänfördes vämjelse vid, hvad

[1] Curman: Cisterc.-ord. byggn.-k. I, s. 180, och i Sv. konsth., s. 66—67, 72. Om cistersiensermunkarna som sina egna arkitekter se Rüttimann: Der Bau- und Kunstbetrieb der Cistercienser unter dem Einflusse der Ordensgesetzgebung im 12. und 13. Jahrhundert (Bregenz 1911), s. 23—25, Dohme: Kirch. d. Cist. ord. in Deutschl., s. 34—35. — Som ytterligare exempel på, hur snabbt man organiserade anläggningarna, kan nämnas, att Varnhemsklostret, enligt Narr. de fund. mon. Vitæ Scholæ (Script. rer. dan. IV, s. 460), redan under de allra första åren af sin existens ägde en särskild skrifstuga för prändande af mässböcker, ehuru sådana enligt föreskrift i ordensstatuterna (Instituta gen. cap. XII, Nom. cist., s. 215 skulle tillhandahållas från moderklostret.

[2] Se Exordium cisterciensis coenobium, XVII (Nom. cist., s. 64).

[3] Se Loisel: Saint Bernard fut-il l'adversaire résolu du mouvement artistique au XIIe siècle? (Notes d'art et d'archéol. 1910, s. 13—15, 26—28), Rüttimann: a. a., s. 12—14; jfr Michel, Hist. de l'art I: 2, s. 635.

han i sin samtid iakttagit, främst inom den orden, hans reformatoriska rörelse i sin helhet närmast riktat sig mot, de prakt- och konstälskande cluniasensernas orden.[1] En munkkyrka, dit den världsliga menigheten åtminstone blott under vissa förbehåll ägde tillträde — till cistercienserkyrkorna var ju t. o. m. ursprungligen tillträde denna helt och hållet förmenadt — behöfde också icke för de »fattigas» skull, de olärdas, som ej förstodo det som vid gudstjänsten gjordes och sades, den apparat af sinnebildlig och didaktisk utsmyckning, som annorstädes var ägnad att konkretisera de gudomliga hemligheterna.[2] I en visserligen ej från Bernhards egen hand, men dock redan från 1100-talets midt stammande skrift, en dialog mellan en cistercienser och en cluniasenser,[3] indrages de olika kongregationernas ställning till konsten i den där förda debatten, och den bernhardiska uppfattningen framföres i direkt polemik mot den af cluniacenserna hysta. »Hæc omnia» (= de konstnärliga och liturgiska lyxartiklarna), heter det där,[4] »non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit.» Det är samma motivering, hvarmed Bernhard själf försvarat sin ställning i dessa frågor i sin berömda Apologia ad Guillielmum Abbatem: »Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctæ alicuius, et eo creditur sanctior quo coloratior. Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra. — — O vanitatas vanitatum, sed non vanior quam insanior!»[5]

I trogen anslutning till stiftarens vilja hafva ordens statuter upptagit hans tankar i form af förbud. Hvad dessa innehålla i fråga om alla de olika konstarterna, är här ej platsen att redogöra för. Angående skulpturen[6] gällde samma stränghet som för den öfriga dekorationskonsten: »Sculpturæ vel picturæ in ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii ne fiant interdicimus — — Cruces tamen pictas, quæ sunt ligneæ, habemus.»[7]

[1] Se Vacandard: Vie de Saint Bernard, abbé de Clairvaux (4:e uppl., Paris 1910) I, s. 99—134; jfr Berlière: Les origines de Citeaux et l'ordre bénédictin au XIIe siècle (R. d'hist. eccl. 1900, s. 448—471, 1901, s. 253—290). En sammanställning af fakta rörande konstverksamheten och konstintressena inom denna orden hos Sackur: Die Cluniacenser in ihrer kirklichen und allgemein-geschichtlichen Wirksamkeit bis zum Mitte des elften Jahrhundert (Halle a. S. 1892—1894) II, s. 368—405.

[2] Framhållet af Rüttimann: a. a., s. 43; jfr Vacandard: a. a. I, s. 125, Loisel, Notes d'art et d'archéol. 1910, s. 13. Man observere Bernhards eget uttryck: »Alia causa est episcoporum, alia monachorum» (Bernardus Claræ vallensis: Opera, Antwerpen 1616, sp. 992 G).

[3] Dialogus inter cluniacensem monachum et cisterciensem de diversis utriusque ordinis observantiis (Thes. nov. anecdot. V, sp. 1562—1654); jfr Rüttimann: a. a., s. 14—15.

[4] A. a., sp. 1584.

[5] Bernardus: Opera, sp. 992 I.

[6] Se Rüttimann: a. a., s. 49—53.

[7] Instituta gen. cap. XX, jfr Institutiones cap. gen. I: IV (Nom. cist., s. 217, 287).

Allt hvad af denna art tilläts, var alltså enkla träkors — dokumentets ordalydelse lämnar oss t. o. m. i tvifvelsmål om, huruvida fullkomligt osmyckade sådana voro afsedda eller verkliga krucifix med Frälsarens snidade lekamen. År 1231 uppmanas visitatorerna att noga beakta, huru föreskrifterna efterlefdes,[1] och redan tidigare (1204 och 1216) inskreds eftertryckligt mot ett par kloster, Leroy i Frankrike[2] och San Pendencio i Kastilien,[3] där statyer blivit uppsatta och hvarifrån man nu ålades att låta borttaga dem.

FÖRBUDENS EFTERLEFNAD.

Hur strängt man trots allt allmänt ställde sig till efterrättelse detta och andra likartade förbud, är emellertid tvifvelaktigt. Det är ett välkändt faktum, att den rigorösa asketism, hvarmed ledarne velat kringgärda ordensmedlemmarnas kristliga enkelhet och enfald, ej i längden förmådde hålla stånd mot tidsandans kraf, den mänskliga naturens egen drift efter prakt och fest, väl också i någon mån, sedan ordens kyrkor öppnats äfven för den utomstående menigheten, den konkurrens, som det sekulära prästerskapets gudstjänstrum med deras ögonfägnad och inbjudande utvärteshet böra hafva bragt å bane. Sirade portaler, vägg- och glasmålningar, kostbara kärl, allt förbjudet i statuterna, komma efter hand till allt allmännare användning.[4] Rüttimann[5] menar visserligen, att man just i fråga om skulpturen har länge förhållandevis samvetsgrant iakttagit regeln, men det material, hvarpå han stöder sin förmodan, är för knappt för fällandet af ett generellt omdöme, och de nyss anförda fakta, behofvet af att ånyo inskärpa förbudet, ja, själfva det resoluta ingripandet mot dess trotsande,[6] vittna om, att ej allt redan vid 1200-talets början var, som det borde.[7] Troligen hafva åtminstone madonnabilder icke saknats i något kloster,[8] och visst är, att vid 1200-talets midt placerades sådana öppet t. o. m.

[1] Stat. selecta anno 1231, (Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1353): »Destricte præcipitur ut novitates et superfluitates in picturis, in sculpturis, in ædificiis — — — ab omnibus domibus ordinis penitus evallantur» (Hall: Cist.-ord. i Sverige I, s. 30, not 3 uppger årtalet felaktigt till 1213).

[2] Stat. selecta anno 1204, (Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1301).

[3] Se Rüttimann: a. a., s. 49.

[4] Se sammanställningen af dokumentariskt belagda fall hos Rüttimann: a. a. s. 43—45, 49; 52, 54—55.

[5] A. a., s. 49.

[6] Utom till nyssnämnda åtgärder i detta hänseende kan hänvisas till Stat. selecta anno 1253 (Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1400).

[7] Jfr generalkapitlets dekret 1240 (Stat. selecta anno 1240, Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1373): »Quoniam de curiositate tabularum, quæ altaribus ordinis superponuntur, clamosa insinuatio venit ad Capitulum Generale, præcipitur, ut omnes tabulæ depictæ diversis coloribus amoveantur aut colore albo colorentur.» Rüttimann: a. a., s. 44, säger härom, att af dekretets affattning tydligt framgår, »dass es sich nicht um eine vereinzelte Erscheinung, sondern um einen Brauch, bezw. Missbrauch grösseren Umfangs handelte».

[8] Dohme: a. a., s. 33, 34.

öfver portalerna.[1] Huru förhållandena gestaltat sig i de nordiska klostren, känner man föga; i stort sedt har man väl ställt sig regelns föreskrifter till efterrättelse,[2] men ett och annat tyder på, att man redan tidigt icke tagit det så strängt med dess — eller ens den allmänna ordenstuktens[3] — stränghet. Vid Varnhemsbygget drog man sig ej ens för att på klosterkyrkans norra, präktiga portal framställa tvenne af de af Bernhard[4] så häftigt angripna lejonliknande »monstra».[5] Enligt en uppgift,[6] som dock framträder utan belägg, skulle i Roma klosterkyrka en madonnabild »på Solenne dagar» varit uppställd, »ganska kostbart klädd, utan tvifvel med samma Gullspiro i handen, som vi tilförene[7] omtalat», och få vi sätta tilltro till samma källa,[8] skola där också funnits »Pictores och Illuminatores, som utzirade de större initial bokstäfwerna samt bilder med gull och allehanda fergor». Förekomsten af dylika »illuminatores» är under alla omständigheter dokumentariskt känd i cistercienserklostret Öm i Danmark, dit biskop Sven i Aarhus (1166—1191) lät inkalla dem[9] och där senare t. o. m. en abbot, en viss Bo eller Boëthius, som lefde 1263,

[1] Se Rüttimann: a. a., s. 49. Maria var också ordens särskilda patrona (Instituta gen. cap. XVIII, Institutiones capitulis generalis cisterciensis I: 1, Nom. cist., s. 216, 287; om Bernhards och cistercienernas betydelse för Mariakultens stegring se Vacandard: a. a. II, s. 78—95, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 195—210.

[2] Roosval: Kirch. Gotl., s. 109, antar, att det är under inflytande däraf, som på Gotland den tidigare figurrikedomen i kyrkornas *yttre* försvinner ända fram till omkr. 1300. Antagandet synes väl grundadt, men att detta inflytande ej sträckt sig till dekorationen i det *inre* under den tid, den ikonoklastiska smakriktningen råder, skall af det följande framgå.

[3] En påfvebulla af 1186 talar om de danska Sorö-munkarnas delvis svåra brott häremot (se Daugaard: Om de danske Klostre i Middelalderen, Köpenhamn 1830, s. 249). Om den Robert, »abbas de Suecie», som var detta klosters äldste styresman, verkligen, som det synes (se ofvan, s. 150), tidigare varit Alvastras förste abbot, bör det äfven där ej hafva tillgått på bästa sätt, då det om honom heter (Liber don. mon. Sor., Script. rer. dan. IV, s. 467); att han »vixit ventro suo magis quam religioni, cum esset vir gulosus et potator egrigius». (Häremot böra dock i detta sammanhang påpekas de hedrande vittnesbörd som föreligga om flera andra af ordens ledande män i Sverige: Om Gerhard af Alvastra se Chron. Dan. och Narr. de fund. mon. Vitæ Scholæ, Script. rer. dan. II, 612, 642, IV, s. 461, om Henrik af Varnhem Exordium monasterii, quod dicitur Cara Insula, Script. rer. dan. V, s. 237, om Petrus af Roma Manrique von Burgen: Ann. cisterc. III, s. 237).

[4] Opera, s. 992, I

[5] Portalen afb. hos Curman, Sv. konsth., fig. 75, Hildebrand-Haglund: Varnh. cist.-kyrka (onumr. pl.), Lindgren, Uppf. bok I, fig. 488. Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 415, vill däri spåra engelsk-normandisk påverkan (Lindgren: a. a., s. 343, gotländsk!). Snarare synes mig en rhensk eller rhensk-sachsisk här föreligga.

[6] Wallin: Gothl. saml. I, s. 63.

[7] A. a. I, s. 58: en i en åker funnen (senare förkommen) guldspira. — Man kan också icke undgå att fråga sig, om ej ett så dyrbart och sällsynt arbete som Viklau-madonnan ursprungligen skulle kunna hafva tillhört just Roma, hvarifrån det vid någon framskriden tidpunkt af medeltiden kommit genom köp eller gåfva till den fattiga och obetydliga grannkyrkan.

[8] Wallin: a. a. I, s. 48.

[9] Exord. mon. (Script. rer. dan. V, s. 255).

gjorde sig bekant som målare,[1] allt tvärt emot ordens statuter.[2] Och ej långt från Esroms kloster har man i ruinerna af en byggnad, som på ett eller annat sätt synes hafva stått i förbindelse med klostret, funnit en i tegel skulpterad djurbild från romansk tid, ännu ett af de förhatliga »monstra».[3]

ARBETE FÖR LEKMANNA-BESTÄLLARE.

Något förbud mot att de konstförfarne män, som inträdt i orden, skulle få fortsätta att öfva sina respektive yrken, känna också statuterna icke. De skulle blott tillhöra lekbröderna (conversi, fratres barbati)[4] — exemplet från Öm visar dock, att äfven denna fordran i längden ej upprätthölls — och efter abbotens föreskrifter »cum omni humilitate» utföra sitt verk.[5] De främmande handtverks- och konstskickliga lekbröderna måste också hafva varit af särskild betydelse i ett land som vårt med dess vid tiden för ordens hitkomst mycket outvecklade kulturförhållanden och dess otvifvelaktiga brist på utbildadt arbetsfolk, icke minst för den kring klostren bosatta befolkningen. Visserligen existerade redan 1157 ett uttryckligt förbud för ordens medlemmar att gå utanför stående till handa[6], men detta förbud, som närmast torde hafva gällt större företag (kyrkobyggnader o. s. v.), har väl knappt varit afsedt att äga alltför generell giltighet; regelns cap. LVII, afhandlande klostrens »artifices», redogör nämligen för hvad som bör iakttagas, »si quid vero ex operibus artificum venundamdum est»[7] — all kommunikation med yttervärlden var alltså ej utesluten, och man erinrar sig Bernhards eget uttryck[8] om olikheten i de kraf, man borde fasthålla för å ena sidan präst- och å den andra munkkyrkor. Man har också antagit, ehuru det måste erkännas att otvetydiga bevis härför ännu icke hafva presterats, att många af de mera betydande konstverk, man finner i kyrkor belägna i närheten af de svenska cistercienserklostren, på ett eller annat sätt hafva deras bebyggare att tacka för sin tillkomst. Hildebrand[9] har i detta sammanhang påpekat Kaga

[1] A. a., s. 264, jfr J. Kornerup: To Foredrag om gamle Kalkmalerier (Aarb. f. nord. Oldk. 1884, s. 117—118).

[2] Instituta gen. cap. LXXX (Nom. cist., s. 230).

[3] Se Kornerup: Minder om Cistercienserklostret i Esrom, om dets Stifter og dets Forbindelser med Clairvaux (Aarb. f. nord. Oldk. 1879, s. 242—244; afb., s. 243).

[4] Sådana medföljde i regel hvar till ett nytt kloster utgången munkkoloni, och att så skedde äfven vid grundläggandet af Alvastra, utsäges tydligt i Chron. dan. (Script. rer. dan. II s. 613, 642); bland de från Varnhem till Danmark utvandrande munkarna nämnas också »plures conversi» (Fund. mon. Vitæ Scholæ, Script. rer. dan. IV, s. 462).

[5] Regula S. Benedicti LVII (Nom. cist. s. 41).

[6] »Monachos vel conversos artifices ad operandum sæcularibus concedi non licet». Stat. selecta anno 1157 (Thes. nov. anecd. IV sp. 1250).

[7] Reg. S. Bened. LVII (Nom. cist. s. 42).

[8] Citeradt ofvan s. 154 not 2.

[9] Sv. fornm. för. tidskr. VII s. 74, jfr samme förf.: Vapendrägten under medeltiden (Månadsbl. 1873 s. 67); afb. af Kaga-målningarna (detalj) t. ex. hos Hildebrand: Sv. medelt. II fig. 81., samme förf.: Kyrk. konst. fig. 163.

kyrkas (Östergötl.) romanska kalkmålningar samt dem i Vrigstad och Hjälmseryd[1] (Smål.), och Wrangel[2] tyckes ej anse uteslutet, att man för de något yngre, enligt hans mening franskt-inspirerade takmålningarna i Dädesjö (Smål.; 1200-talet) har att tänka på Nydala-munkarnas förbindelser med ordens moderland[3]. Hur mycket cistercienserna i allmänhet betydt för spridandet af de franska arkitekturidéerna, är ju ofta framhäfdt[4] och gäller också Sverige,[5] ehuru man väl ej utom i undantagsfall[6] har skäl att antaga att de direkt medverkat därvid om icke — i och med uppförandet af sina egna anläggningar — genom framställandet af förebilder, tacksamma att af de »sekuläre» efterbildas. Hvad slutligen skulpturen angår, har man också i ett par fall gissningsvis hänvisat till samma källa: så Hildebrand[7] på tal om portalerna till stadskyrkorna i

[1] Hildebrand, Ant. tidskr. II s. 350; jfr samme förf.: Vrigstads kyrka, texten, Kyrkl. konst. s. 81 samt Sv. hist. I: 2 s. 135; afb. af Hildebrand: Vrigst. kyrk., plancher.

[2] Dädesjö gamla kyrka och dess takmålningar (Dagens nyheter den 7 nov. 1910), samme förf.: Hvad en smålandskyrka kan berätta (Ur Värends historia, Växjö 1912 s. 14 pl. s. 8—9), jfr Rydbeck, Sv. konsth. s. 161, fig. 144 pl. s. 164—165. En större monografi öfver detta sällsynt intressanta monument förberedes af prof. Wrangel.

[3] Om franskt inflytande på de skånska kyrkornas romanska takmålningar se Rydbeck: Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrkor s. 7—11. För de danska kyrkornas vidkommande förnekas däremot ett dylikt — på ett par undantag när — af Magnus-Petersen: Beskrivelse og Afbildninger af Kalkmalerier i danske Kirker (Köpenhamn 1895), s. IX, hvarvid dock är att märka den utan allt tvifvel alltför ålderdomliga datering, författaren ger möjligen ifrågakommande monument; också har Kornerup: Middelalderens Fresko- og Kalmalerier (Kunstens Historie i Danmark, Köpenhamn 1901—1907, s. 15) — utan att däraf dock draga några bestämda slutsatser — påpekat en del koloristiska likhetspunkter mellan vissa danska och franska kalkmålningar.

[4] Se t. ex. Haendcke: Die deutsche Kunst und die Handelsstrassen im Mittelalter (Rep. f. Kunstw. 1911 s. 379—380.)

[5] Denna betydelse har visserligen stundom öfverdrifvits (se Wrangel: Cist. inflyt. på medelt. byggnadsk. s. 18 not 1 och Roosval, Sv. konsth. s. 30), men yppar sig dock i en mängd enskildheter såsom i fråga om korplaner, hvalf, fönstergrupperingar m. m. (se Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk d. Abendl. II s. 407, Roosval: Kirch. Gotl. s 109, 143, 166). — Det stundom hörda påståendet om tegelbyggnadskonsten såsom införd af cistercienserna (se t. ex. Ambrosiani: Medelt. kyrkl. byggnadsk. s. 25) tillbakavisas däremot af Curman, Sv. konsth. s. 84 (jfr dock Rüttimann: a. a., s. 30—31). — Af intresse för vårt ämne är Curmans påpekande (Sv. konsth. s. 67—68) af Heda kyrkas likhet med Alvastra (snarare än med G:a Uppsala och Sigtunakyrkorna så som Hildebrand: Sv. medelt. III. s. 312 not 2 förmenat; jfr också Brunius: Konstanteckningar under en resa år 1849, Lund 1851, s. 65—67); enligt Wrangel: Cist. inflyt. på medelt. byggnadsk. s. 17—18 skall äfven den ej långt från Alvastra belägna Örberga kyrka bära spår af cistercienskt inflytande (tyskt enligt Lindblom: Gamla kyrkor å Östergötlands landsbygd, Julhälsningar till församlingarna från präster i Linköpings stift IV, Linköping 1908, s. 82; jfr samme förf., Fornv. 1908, s. 200 not 5.)

[6] Roosval: Kirch. Gotl. s. 163 antar som möjlighet, att lekbröder från Roma kloster deltagit i bygget af den liknämnda sockenkyrkan, Wrangel, Meddel. från N. Smål. fornm. för 1907 s. 69 att Nydala-bröderna varit behjälpliga vid uppförandet af en del af de småländska kyrkorna. (Jfr Lindgren, Uppf. bok I, s. 330.)

[7] Från öfvergångsperioden (Månadsbl. 1872 s. 188), samme förf.: Falköpings kyrkoport (sammast. 1874 s. 1—2, fig. 1) och Kyrkl. konst. s. 38 not 1; jfr Dahlstein: Konsthist. anteckn. om Varnh. kyrka s. 35, Lindgren, Uppf. bok I, s. 343.

Sköfde och Falköping samt de romanska stenrelieferna i Rydaholm i Småland[1]. Något bevis för att vi här hafva att göra med franska förebilder, har emellertid, som sagdt, icke lämnats,[2] och annat än fria fantasier är det icke, då Lindgren[3] ordar om en af cistercienser grundlagd stenhuggarskola, »hvars inflytande spridt sig utöfver Öster- och Västergötland».

ANDRA SVENSK-FRANSKA FÖRBINDELSER.

Det är naturligtvis ej uteslutet, att en konstnärlig korrespondens mellan vårt land och Frankrike existerat oberoende af de förhållanden, som här varit föremål för behandling. Otroligt är det ju ej, att åtminstone en och annan af de svenska andliga för sin lärda utbildning redan vid denna tid sökt sig till de franska skolorna, särskildt dem i Paris[4] —

[1] Hildebrand: Från äldre tid. s. 41, afb. s. 40, 41 äfven hos samme förf.: Kyrk. konst. fig. 119, Sv. medelt. II fig. 72, 73, Salin, Ant. tidskr. XI: 1 fig. 61.

[2] Wrangel, Aarb. f. nord. Oldk. 1910, s. 105 not 2 sammanställer också, väl med större rätt, Rydaholm-relieferna med Lunds domkyrkas dekorativa skulptur. — Af större intresse är emellertid en grafsten öfver en obekant drottning (säkerligen ej väggepitafium, så som hypotetiskt föreslagits af Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 473), som från Gudhems klosterkyrka kommit till St. hist. mus. (Hildebrand: a. a. III, fig. 325) och som såväl af Hildebrand: a. a. III, s. 438 som Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid. s. 36 anses tillkommen före 1100-talets utgång (medan Leijonhufvud: Kungastenarna i Varnhem, Fornv. 1910 s. 142 tror den lagd öfver drottning Katarina, Erik Erikssons gemål, † i Gudhem på 1250-talet). Dess draperistil (obs. t. ex. ärmarna!) har också ej oväsentliga beröringspunkter med fransk monumentalplastik under nämnda århundrade liksom kompositionen af änglar, hållande en duk bakom den dödas hufvud, kan tänkas afledd från vissa samtida franska grafmonument såsom Guillaume Jordas († 1186) i klostret Elne (Michel, Hist. de l'art I: 2, fig. 354, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. XXVIII: 2) eller ett annat i Bryay (Deshaines: Découverte d'un monument funéraire de l'époque romane à Bryay, près Valenciennes, R. de l'art chrét. 1894 pl. XIV, de Lasteyrie: L'archrel. en France de l'ép. rom. fig. 723), hvad allt här dock måste öfverlämnas åt framtida undersökningar att kontrollera. Gudhem-stenen jämföres af Hildebrand: a. a., III, s. 438, 473 med en med tre figurer skulpterad sten i Varnhem (dåligt afb. af Werner: Varnh. klost. II, pl. XII). I dessa figurer hafva Werner: a. a., II, s. 6 not 2 och Leijonhufvud: a. a. s. 142 velat se Birger Jarl, hans gemål Mechtild och hennes son Erik eller förste man, kung Abel af Danmark, hvaremot dock Beckman: Franciskanerklostret i Skara (Västergötl. fornm. för. tidskr. 1913 s. 39—40) rest invändningar. Snarare kan man tänka på den 1196 (eller 1197) aflidne och just i Varnhem begrafne Knut Eriksson med gemål och son, helst då man erinrar sig, att generalkapitlet strax förut (1194) gifvit den uttryckliga tillåtelsen för furstliga personer att låta begrafva sig i ordens kyrkor (Institutiones cap. gen. X: XXIV, XXV. Nom. cist. s. 344) — en högt skattad förmån (se Rüttimann: a. a., s. 51—52.) — Äfven må påpekas förekomsten i Heda, alltså i Alvastra omedelbara närhet, af den hos oss unika, skulpterade piscinan (Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 80, III, fig. 172, samme förf., Kyrkl. konst. fig. 212, Lindgren, Uppf. bok, I, fig. 543).

[3] Uppf. bok I, s. 345.

[4] I den frejdade skolan i Saint-Victor-klostret därstädes skall redan år 1150 en nordbo vunnit inträde, norrmannen Erik Ivarsön, sedermera biskop i Trondhjem (se Daae: En Krønike om Erkebiskopperne i Nidaros s. 24, i Festskrift udgivet i anledning af Trondhjems 900 Aars Jubilæum, Trondhjem 1907), och klostret uppehöll äfven senare förbindelser med Norge (se Bull: Victorinerne og Norge, Norsk hist. tidskr. 1910 s. 17—20). I bref från abbot Stefan af Tournai i klostret Sainte-Geneviève till ärkebiskop Absalon i Lund från århundrade dets sista fjärdedel (Dipl. suec. I, n:o 82—88) lära vi också känna namnet på tvenne danskar vid denna tid studerande i nämnda parisiska kloster (jfr Schück, Kyrkoh. årsskr. 1900 s. 17—18). Det franska inflytande, som vid denna tid uppenbarar sig i norsk och dansk kyrkomusik (se Reiss: Musiken ved den middelalderlige Olavsdyrkelse i Norden,

kanske rent af till Chartres, där en skola af stor ryktbarhet ju också var belägen — och att de alltså på ort och ställe haft tillfälle att lära känna det främmande landets glänsande konstuppsving, men de dokumentariska källorna tiga härom,[1] och hvad angår det relativt stora material af franska (Limoges-)emaljverk i svenska kyrkor,[2] som synes vittna om förbindelser, hvilka ej med nödvändighet behöfva tänkas förmedlade af vår munkorden,[3] må lämnas osagdt, huruvida dessa förbindelser varit direkta och om ej lätt-transportabla småting som de ifrågavarande vandrat genom en eller flera mellanhänder. Under alla omständigheter torde, som jag

Kristiania 1912, Norske Vidensk. Selsk. Skr. II, hist.-filos. Klasse 1911 n:r 5, s. 16—18, 33—36, Hammerich: Musikmindesmærker fra Middelalderen i Danmark, Köpenhamn 1912, s. 15—40), har, som Jørgensen: rec. af Hammerichs arbete (Nord. tidskr. 1913 s. 539) särskildt understrukit, sin förklaring ur dessa förbindelser.

[1] Att eventuella studiebesök också ej varit alltför vanliga, framgår af Honorius III:s uppmaning år 1219 till det svenska prästerskapet att till Paris sända medlemmar af domkapitlen (Dipl. suec. I, n:r 179). En i ett annat påfvebref år 1225 nämnd Uppsalakanik säges emellertid redan länge hafva där studerat (Dipl. suec. I, n:r 236) och den senare Skarabiskopen Stenarus, som omtalas som »magister» under samma årtionde (Dipl. suec. I, n:r 216), hade troligen i Paris tagit sin grad (se Schück: Svensk litteraturhistoria I. Medeltiden och reformationen, Stockholm 1890, s. 81; jfr samme förf., Ill. sv. litteraturh. I, s. 159). — Tilläggas må, att det franska inflytande, man trott sig spåra i svensk medeltida kyrkomusik, ej synes vara af samma ålder, som det nyss i Danmark och Norge påpekade (se Norlind: Svensk musikhistoria, Helsingborg 1901, s. 7; ett fragment af ett nyfunnet svenskt seqventionale, hvari delvis ingår den hymn: »Lux illuxit letabunda», i hvars norska redaktion Reiss: a. a., s. 12—44, 53—56 spårat fransk påverkan, stammar från 1300-talet, se Collijn: Redogörelse för på uppdrag af Kungl. Maj:t i Kammararkivet verkställd undersökning angående äldre arkivalieomslag, Stockholm 1914, s. 56—57.

[2] En bearbetning och publicering af dessa dyrbara arbeten vore högeligen önskvärd. Hur vidsträckt deras lokala utbredning är, framgår af ett på Härnösand-utställningen 1912 exponeradt reliksskrin från en så långt mot norr belägen kyrka som Ullånger i Ångermanland (Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 307; frågotecknet efter ursprungsbeteckningen säkert obefogadt, jfr af Ugglas: R. de l'art chrét. 1913, s. 395—396). — Från Gotland hafva inga dylika arbeten uttryckligen påvisats med undantag af en präktig, i St. hist. mus. förvarad skål ur Dunefyndet (Hildebrand, Månadsbl. 1882, s. 129—135, afb., s. 130—131 samme förf., Sv. fornm. för. tidskr. V, s. 80, samme förf.: Sv. medelt. I, s. 542, 695, fig. 286—288, II, fig. 59, Montelius: The nat. hist. mus. Stockholm, fig. 177) men förekomma dock i ytterligare ett par exemplar: 1. Tvenne fötter till ljusstakar (?) med änglar i medaljonger från Gerum (St. hist mus.), under senare medeltid förenade medelst ett skaft till en kalk (snarare än ciborium så som angifves af Montelius: St. hist. mus. Vägledn., sal 4, n:r 76 D och Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv. s. 58; afb. hos sistnämnde förf., fig. 19). 2. Krucifix från Lye (St. hist. mus., afb. hos Ambrosiani: a. a., fig. 42; jfr t. ex. krucifix i museet i Angers afb. hos de Farcy: Epaves, R. de l'art chrét. 1905, s. 187). Båda dessa arbeten äro med säkerhet ej äldre än 1200-talets förra hälft. I Gotl. forns. förvaras dessutom tvenne illa medfarna halffigurer af obekant härkomst, liknande figurerna å Lyekorsets armar (jfr dem också t. ex. med figurerna å ett par reliksskrin publicerade af Lampertz: Collection Bourgeois Frères, Köln 1904, pl. s. 72 – 73, 98—99 m. fl. andra af otvifvelaktigt limousinsk proveniens). 3. Kors från Bro (Gotl. forns. — se kap. 7).

[3] Af intresse är emellertid att lägga märke till talrikheten af dessa arbeten inom just detta inre Småland, där Nydala måste hafva utgjort ett betydelsefullt kulturcentrum (2 kors från Näfvelsjö i St. hist. mus., det ena afb hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 55 a—b, ett reliksskrin i Brahekyrkan på Visingsö, samt troligen 2 krucifix i Smålands fornsal, det ena från Täfvelsås, beskrifna af Södergren och Norlander: Katalog öfver Smålands museum, Växjö 1874, s. 30—31).

redan framhållit, den fransk-svenska kulturberöringen fått sitt starkaste och intimaste uttryck tack vare cistercienserna,[1] och intet synes alltså föreligga, som behöfde motsäga antagandet af, att det är de, som öfverfört de skulpturala uppslag, hvilka användts vid skapandet af våra helgonbilder.

STILENS ÖFVERFÖRING.

Hur man har att tänka sig att härvid tillgått, är svårt att med bestämdhet uttala sig om. Allt hvad rör arbetsmetoder och konstnärliga idéöfverföringar under äldre tid, är ju i mycket ett terra incognita, där man är hänvisad till förmodanden (se ofvan s. 44—49). På hvad sätt hade man kunskap om de förebilder, man begagnat sig af? Funnos sådana, utifrån inkomna, inom landets gränser? Det är ej otroligt. Åtminstone förefaller det som otvifvelaktigt sannolikast att som importerad betrakta Viklau-bilden; dess öfverlägsna kvalitet synes otvetydigt tala härför. Att de öfriga däremot blifvit förfärdigade i Sverige synes emellertid lika säkert både på grund af deras relativa talrikhet och deras fria förhållande till förebilderna. Här torde ritade skizz- eller modellboksblad vara nödvändiga att förutsätta, hemförda af abbotarne från deras besök vid generalkapitlen eller på annat sätt förmedlade tack vare de intima franska relationer, som klostren, som vi sett, efter allt att döma upprätthöllo. Det är också ej omöjligt, utan förefaller rätt troligt, att till de omfattande klosteranläggningarna det förefintliga byggnadsfolket förstärkts af unga krafter eftersända från Frankrike — det saknas ej analogier härtill inom cistercienserarkitekturens historia[2] — och bland dessas arbetsritningar kunna då hafva funnits äfven teckningar efter de beundrade nyheterna i tidens monumentalskulptur.[3] Detta antagande förefaller åtminstone mera sannolikt, än att förhållandet varit ett omvändt, d. v. s. att de inhemska eller i landet bofasta konstutöfvarna själfva på ort och ställe uppsökt desamma.[4] Om det varit i själfva Chartres, man öfverkommit

[1] Om deras betydelse för det religiösa och kulturella lifvet i norden se Jørgensen: Helgendyrk. i Danm., s. 21—23, jfr s. 65—68, samme förf.: Fremm. indflyd. t. ex. s. 8—11 [128—131], 66—67 [186—187], 79 [199]. Kanske är det också genom dem, som de hos oss vid 1100-talets slut uppdykande franska helgonnamnen blifvit introducerade (Firminus af Amiens, Bernhard af Clairvaux, se Beckman, Kyrkohist. årsskr. 1912, s. 93—98).

[2] Se Rüttimann: a. a., s. 26, Curman: Cist. ord. byggnadsk. I, s. 22.

[3] Att dessa munkkonstnärer ej tillhört de franska monumentalskulptörernas egen krets må i så fall framhållas; som Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 280—292 har utredt, voro dessa lekmän, ej andlige (jfr också Gonse: L'art goth., s. 415).

[4] Kornerup, Aarb, f. nord. Oldk. 1879, s. 7, uppger, att abboten i ett cistercienserkloster kunde gifva tillåtelse åt »Munkekunstnererne, naar deres Opførsel var feilfri, at foretage Reiser for at uddane deres Talent og udvide deres Studier.» Jag har fåfängt i ordens statuter eller annan tillgänglig litteratur sökt grunden för denna uppgift — Rüttimanns samvetsgranna och utförliga arbete nämner t. ex. intet härom — och frestas misstänka att ett missförstånd föreligger, kanske af ett stadgande i Regula conversorum ordinis cisterciensis XVI (Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1652), som dock otvifvelaktigt afser det på olika verkstäder fördelade arbetet inom samma kloster och ej låter tyda sig på det sätt, Kornerup menat. Jfr emellertid den ofvan s. 45 not 2 anförda notisen om en från kloster till kloster kringvandrande cistercienserm[illegible]lare!

modellerna eller i något annat centrum för den nordfranska skulpturen under århundradets senare hälft må lämnas därhän;[1] med godtagandet af min hypotes till förklaring af Platytera-motivets uppträdande hos Heda-madonnan skulle vi dock äga ett bevis för, att det förra varit fallet.

Det finnes också ett och annat som — hur pass osäkert det än kan vara — synes direkt tala för att verkligen tecknade modellblad kommit till användning vid våra skulpturers förfärdigande. Ett par omständigheter har jag redan nämnt (se ofvan s. 136—137, 141), här skall jag ytterligare påpeka en. Som jag tidigare framhållit, ansluter sig Heda-madonnan i sin dräktbehandling till gruppen A:s andra exemplar, men midt öfver kjorteln, från vänster fot till höger knä, löper ett bredt, plant diagonalveck utan motsvarighet hos dessa och på ett absurdt sätt skärande öfriga veck. Det är en linje, vi känna från gruppen B, den som där följer den uppdragna mantelkanten — månne det alltså är för djärft att tro, att madonnans mästare vid sitt arbete haft framför sig eller i minnet en illa ritad skizz till en B-madonna, från hvilken detta drag i missuppfattad form smugit sig in i hans verk, som annars följde ett helt annat schema?

Vore detta förfaringssätt också af en mer än annars godtycklig vårdslöshet gent emot förebilderna, är det dock i stil med, hvad man i öfrigt har tillåtit sig. Som af det föregående framgått, har man gripit motiven än här och än där, hvar man funnit dem, och resultatet har blifvit ett mixtum compositum af skilda beståndsdelar. Ingenstädes en genomförd efterbildning af modellerna, skizzbladen hafva skattats så, som man funnit det lämpligast. I detta sammanhang kan det emellertid vara skäl att understryka, att då jag använder beteckningen »skizzboksblad», får detta ej tagas alltför högtidligt. Något i samma bemärkelse som det, vi med våra modärna erfarenheter lägga in i ordet, få vi ej förbinda därmed, eller ens tänka på något i samma stil som det t. ex. en Villard de Honnecourt, en sin tids högsta fordringar uppfyllande konstnär[2], förmådde prestera. Hvad våra obekanta 1100-talskonstnärer haft att tillgå och hålla sig till, får man väl snarast föreställa sig som ett slags med pennan nedkastade anteckningar, ett slags markering i teckning af vissa mera framträdande stildrag hos de arbeten, man intresserade sig för, ett slags chifferskrift så till sägandes, som blott den lefvande erinringsbilden något så när kunde göra begriplig och som för den, som saknade denna, blef ett mer eller mindre oorganiskt konglomerat af disparata

[1] Man kunde tänka på Paris, där (den nu försvunna) portaldekorationen å Saint-Germain-des-Près tillhörde 1160 eller 1170-talet (de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., s. 39—40; Vöge: a. a., s. 203: före 1163, Marignan: Décor. monum., s. 40: 1210—1215!) och där samtidigt eller strax därefter det ju arbetades på Notre-Dames västfasad.

[2] Jfr ofvan, s. 46.

delar. Jag tror, att jag för att belysa, hvad jag menar, blott behöfver hänvisa till en teckning som den — dock så många århundraden senare — hvilken förevigat minnet af Châteaudun-statyerna, och jag tänker mig att denna teckning i handen äfven på en modärn plastiker, som själf ingenting visste om deras verkliga utseende, ej skulle behöfva gifva resultat mer olika förebilderna, än hvad våra med så mycket mer begränsade erfarenheter utrustade 1100-tals-konstnärer förmådde åstadkomma.

ARBETETS LOKALISERING.

Till sist frågan: har den monakala skulpturverksamhet, hvars förekomst den föregående utredningen sökt göra trolig, varit lokaliserad till ett bestämdt kloster eller förekommit i flere? Spörsmålet är svårt att besvara. Har man i minnet våra skulpturers ortliga utbredning, som den framgår af nu kända exemplar — jag har dock framhållit antagligheten af att ytterligare undersökningar skola öka deras antal — ledes man emellertid till förmodandet, att den ägt rum åtminstone i Alvastra och Nydala, kanske också i Roma, de kloster alltså, som, jämte Varnhem, hade de direktaste franska anorna. Från Alvastra-ateljen skulle då närmast stamma madonnorna af gruppen B i Östergötland och Närke, väl också Heda-madonnan. Gruppen A:s öfriga representanter kunde man däremot måhända tänka sig utgångna från Nydala, då vi ju från Småland äga Hemmesjö-statyn och talrikheten af något senare tillkomna bilder tillhörande den franska stilriktningen inom detta landskap (se nedan s. 182—185) synes tala för ett där beläget centrum. Kanske är det också därifrån Rudskoga-, Korpo- och Skellefteå-bilderna[1] leda sitt ursprung; de båda senare, som ju tillhört kyrkor i trakter, där den kristna kulturen vid deras tillkomst upplefde sina barndomsår,[2] måste tvifvelsutan tänkas stamma från i kulturellt hänseende längre hunna nejder, och i Värmlands skogstrakter var man nog på samma sätt vid denna tid för sina konstnärliga behof hänvisad till andra landskap. Samtliga äga de ju faktiskt sina närmaste paralleller hos Hemmesjö-figuren. På Gotland slutligen liknar ju Hejdeby-madonnan så mycket sina systrar i Östergötland, alltså inom det stift ön själf tillhörde, att man vore frestad att där — i Alvastra-ateljén — söka dess mästare, och Viklau-madonnan har förklarats som ett utom landet förfärdigat importalster, men förekomsten af det senare (s. 173—182) behandlade krucifixet i Stenkumla gör det dock i sin mån antagligt, att äfven bland Roma-

[1] Jfr af Ugglas, R. de l'art chrét. 1913, s. 391.

[2] I Finland gick som bekant den kristna missionen efter Erik den heliges och biskop Henriks omvändelseförsök allt mer och mer tillbaka, tills den på 1200-talets början efter Rodolf von Folkvins tid i det närmaste dukat under, (jfr Bergroth: Den finska kyrkans historia i dess grunddrag, Helsingfors 1902, s. 14). Cistercienserkloster funnos där ej under hela medeltiden, och landets första beröring med orden skedde först vid 1300-talets midt (se Leinberg: De finska klostrens historia, Helsingfors 1890, s. 14).

klostrets lekbröder funnos konstnärliga yrkesutöfvare.[1] Alla dessa frågor äro dock ytterst vanskliga, och jag vill bestämdt understryka, att jag härför ej vågar påstå mig hafva förebragt annat än hypoteser.

7.

DATERING AF GRUPPERNA A OCH B.

Då cistercienserna anlände till Sverige, ungefär samtidigt som den första blomstringen af den nordfranska skulpturen infaller, vore det icke omöjligt att till samma tid, 1100-talets midt och 3:e fjärdedel, datera madonnorna af våra hittills behandlade grupper. Alldeles viss torde denna datering vara för Viklau-bilden, som ensam bland sina systrar bör betraktas som ett utifrån inkommet arbete och som ju så ytterst nära ansluter sig till skulpturen i Chartres, att vi måste anse den hafva sitt ursprung i en af de därvarande (eller därmed omedelbart förbundna) ateljéerna.[2] Hvad de öfriga angår, kan deras tillkomsttid ej gärna falla förrän inom det därefter följande kvartsseklet. Först då de franska figurensembler, från hvilka de stilistiskt stamma, stodo färdiga eller i det närmaste färdiga, har väl deras rykte ditlockat mera aflägset ifrån kommande konstnärer och konstvänner, och tidigare har väl ej heller förhållandena i de nyanlagda svenska klostren, där de första omsorgerna böra varit riktade på de nödiga byggnadsverkens uppförande, varit tillräckligt stadgade för att tillåta de därmed sysselsatta lekbröderna att i ro ägna sig åt dekorativa uppgifter.

Uteslutet torde emellertid också vara, att kunskapen om den här ifrågavarande franska skulpturen nått fram stort senare: utvecklingen var ju stadd i en mycket snabb progress, och det är ej gärna troligt, att man under en epok, då nya ideal redan voro uppe, skulle gripit tillbaka på föråldrade. Däremot föreligga skäl att antaga, att man hos oss länge nog fortsatt arbeta efter de en gång erhållna förebilderna. Det är Korpo-madonnan, som intygar att så varit. Den delvis spetsbågiga arkaturen på stolens sidor kan, som redan nämnts (ofvan s. 125), ej häntyda på äldre tid än vid pass 1200-talets midt. Men å andra sidan visar en jämförelse mellan henne och t. ex. Hemmesjö-madonnan, att mellan dessa båda, i stort sedt så befryndade, existerar en viss skiljaktighet, som verkligen

KORPO-MADONNAN.

[1] Man frågar sig för öfrigt ovillkorligen, om ej de ofvan (s. 22—23) omtalade, som man antagit från lundensisk konst inspirerade skulptörer, hvilka vid århundradets midt arbetade på Gotland, voro att tänka sig hemmahörande just i Roma, då man i Necrologium Lundense (Script. rer. dan. III, s. 443) finner omtaladt, att den förut (s. 150 not 5) omnämnde Robertus, »conversus Sanctæ Mariæ de Guthnalia», vid ungefär sagda tid aflidit just i Lund.

[2] Heales: Church. of Gottl., s. 26 menar bilden vara »not later in date than the end of the 11th century»(!)

i sin mån talar för olika tillkomsttider. Hemmesjö-madonnans ansiktstyp, i hvilken vi igenkänt Viklau-figurens, har här i Korpo förgrofvats och vulgariserats på ett sätt, som ej blott röjer en annan hand, men också en konstnär, som förlorat sinnet för förebildens finare karaktär. Korpo-madonnan vore därför snarast att räkna som en af dessa yngre kopior, om hvilka senare skall blifva tal, om ej dess anslutning till den grupp, i hvilken den här inordnats, trots allt vore så mycket trognare än dessas. Hela saken blir också förklarlig genom den ateljéattribution, som nyss gjorts — till Nydala-ateljén — då, som jag strax skall visa (s. 184–185) just i Småland 1100-tals-traditionerna af allt att döma bibehållit sig ett godt stycke in på 1200-talet.[1]

Något skäl att på grund häraf anslå en yngre tillkomsttid för våra gruppers öfriga exemplar kan under alla omständigheter ej af denna grund gifvas.[2] Åtminstone gäller det större delen däraf. Möjligt är ju dock att några — madonnorna från Appuna, Gistad och Hammar, hos hvilka ansiktet förlorat sin nedåt afspetsade form och bambinons dräkt företer en veckning öfver bröstet, där icke längre de schematiska cirkelringarna uppträda, men fallet af tyget mer eller mindre naturalistiskt återgifves[3] — låta sig bestämma som något senare än de andra, till omkr. år 1200.[4] Äfven Hejdeby-madonnan torde beteckna ett utlöpande af skoltraditionerna: både i fråga om ansiktsläggning och drapering ansluter hon sig troget till de öfriga (särskildt Klockrike och Sköllersta-madonnorna), men dräktens behandling är delvis (å öfverkroppen) mycket flyktigare gjord; dess relief liksom äfven det vårdslöst återgifna bröstsmyckets har dock väl förstärkts af den nu försvunna polykromin.[5]

[1] Jag har tidigare (Strängn. Stud. I, s. 32 not 4) velat mot Meinander göra gällande en högre faktisk ålder för Korpo-madonnan, en åsikt, förklarlig ur stilistisk synpunkt, men som jag af här utvecklade skäl är nödgad att öfvergifva. Bildens beteckning som Finlands äldsta medeltida skulpturminne torde dock fortfarande äga giltighet.

[2] Tidigare gjorda dateringar: Heda-madonnan: Janse: Medeltidsm. från Östergötl., s. 50: 1100-talet (samme förf.: Norrköping-utställn. kat., s. 10: 1100-talets slut), Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 38 not 4: 1100-talet; Skellefteå-madonnan: Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 56: »icke gärna yngre än 1200-talet», Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 18: 1200-talet.

[3] Kanske är så också förhållandet med Rudskoga-statyns bambino, ehuru detta efter den modärna restaureringen är (på fotografi) svårt att klart iakttaga.

[4] Jag gör uppmärksam på, att det klöfverbladsornament, som är måladt på Appuna-statyns dorsal, rätt nära öfverensstämmer med det, som dekorerar Dädesjö kyrkas yttervägg, löpande under lejderna (afb. af Wrangel, Ur Värends historia, s. 5), som visserligen af Wrangel (a. a. och sida) dateras till medeltidens slut, men som jag ej inser behöfva vara åtminstone särdeles mycket yngre än kyrkan själf, som otvifvelaktigt tillhör 1100-talet.

[5] Den utprägladt gotiska bänk, på hvilken madonnan sitter, är en yngre tillsats, hvilket tydligt framgår af, att dess sidor bortskära en del af hennes dräkt, och af dess olika material (ek; bilden själf är af björk).

8.

ÖFRIGA GRUPPER.

Jag öfvergår nu till de återstående grupperna. I hvilket förhållande stå dessa till de förut behandlade?

Svaret kan blott blifva ett: de äro senare *kopior* med dessa som förebild, kopior visserligen i en alldeles speciell betydelse, fria upprepningar, i hvilka blandat sig element från den vid deras tillkomsttid allmänt härskande stilen. Man kan här icke ens tala om arkaisering i den bemärkelse, detta ord har som ett ur rent konstnärliga synpunkter skedt, medvetet upptagande af en föråldrad stil. Motivet för deras skapande har icke varit af konstnärlig, men af religiös art.

Att så varit, framgår af den ringa förståelse man i allmänhet visat för stilens specifika egenskaper — en förståelse som blifvit mindre och mindre, ju längre tiden lidit — och af det sätt, hvarpå man ensidigt fäst sig vid dess yttre karaktäristika, dess i ögonen fallande detaljer. Liksom det för den primitiva fromhetskänslan framför allt är af vikt, att religionens yttre former fyllas, och liksom vissa deras mest egenartade moment hafva förmåga att öfverlefva själfva den betydelsegrund, som burit dem, så hafva dessa mer eller mindre betydelselösa detaljer trots eller tack vare sin sällsamma ovanlighet troget upprepats genom tiderna, äfven sedan deras mening upphört att vara begripen.

KOPIERING.

Paralleller till ett dylikt förfaringssätt saknas icke i utlandets konst. Det har då varit en bild frejdad för sin helighet, oftast med undergörande förmåga, någon af dessa »Gnadenbilder», dragande vallfartsskarorna till sig, som frestat till mångfaldigande och som i kopior vördats i en mängd helgedomar. I modärn tid är ju Lourdes-madonnan det bekantaste exemplet härpå — ingen större kyrka åtminstone i Frankrike torde sakna en trognare eller friare efterbildning af »la très-sainte Vierge de Lourdes» — men dylika exempel finnas också många från medeltiden. Jag bortser från alla de »archeropita» bilder, som funnos spridda öfver Europa, dessa föreburna kopior efter det »sanna» Kristusporträttet från Edessa[1] och evangelisten Lukas' Mariabild,[2] liksom också från kopiorna efter den rådsherren Nicodemus tillskrifna »Volto santo» i Lucca.[3] Däremot påpekar jag några andra,

[1] Se t. ex. von Dobschütz: Christusbilder (Leipzig 1899), Dietrichson: Christusbilledet (Köpenhamn 1880), s. 9—84, von Kaufmann: Handb. d. christl. Archäol., s. 382—385.

[2] Se Berthier: La Vierge archéropite des Sts Domenico e Cisto à Rome (R. de l'art chrét. 1894, s. 483—494, 1895, s. 42—57), Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 73—75, 78—80.

[3] Jfr härom nedan s. 176—177. I Sverige finnas tvenne dylika kopior, däraf en på Gotland (från Visby domkyrka, nu i Gotl. forns.; atb. hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 2);

mera analoga med hvad vi hos oss finna och där en blandning af äldre och yngre stilelement uppträda på alldeles samma sätt som här. Den ryktbara madonnan i Maria-Zell i Steiermark, en trästaty från 1200-talets slut eller 1300-talets början, tack vare hvilken platsen än i dag utgör en af den katolska världens flitigast besökta vallfartsorter, finnes reproducerad i en mängd kyrkor i Steiermark och Kärnthen — en kopia förvaras i Germanisches Museum i Nürnberg[1], en annan (från Essen) i J. Brauns ägo,[2] — och Nationalmuseum i München besitter en hel serie efterbildningar af vallfartsmadonnan i Altötting i Bayern från det 15:e ända till det 18:e århundradet.[3] Från Sammlung Schnütgen i Köln kunna antecknas ett par dylika madonnor, en som, utförd på 1400-talet, af Witte[4] anses återgå på ett original från 900-talet, en annan, från 1200-talets slut, efter en förebild från 1100-talet.[5] Äfven af den högheliga gudsmodern i Werl[6] äro yngre reproduktioner bekanta;[7] likaså af madonnorna i

den andra stammar från Östra Wrams (Skåne; Hist. mus., Lund). Ingendera torde vara äldre än omkr. 1500 (Det gotländska krucifixet kallas af Ambrosiani: a. a., underskrift till fig. 2, »romanskt» och har af mig i Strängn.-Stud. I, s. 36 not 1 förmenats troligen vara från 1400-talets början, men är af vissa orsaker — som jag på annat ställe ämnar angifva i samband med en utförligare undersökning af dessa båda arbeten — med större sannolikhet att betrakta som vid pass ett sekel yngre). Gissningsvis kan man som en Volto santo beteckna »thet hælghæ kors i Solnæ with Stockholm», som omtalas år 1405 (se Jørgensen: Helgendyrk. i Danm., s. 39, jfr Hildebrand: Sv. medelt III, s. 807), men förmodligen är det här snarare frågan om en relik, då detta — liksom andra samtidigt uppräknade — kors icke omtalas som »santæ hjælp», medan denna beteckning, karaktäriserande här afsedda konstföremål, dock uttryckligt tilldelas ett samtidigt omnämndt i Kipler i Schleswig (jfr Jørgensen: a. a., s. 39—40). Ännu mindre finnes det anledning att som Mackeprang: Middelalderlige kirkelige monumenter, mindre meddelser (Aarb. f. nord. Oldkynd, 1907, s. 54 not 1) synes böjd att göra, till Volto santo-kopiornas grupp hänföra det helt beklädda Limoges-krucifixet från Näfvelsjö, som nyss (s. 160 not 3) omtalats.

[1] Josephi, Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905, s. 117—118, jfr samme förf.: Kat. d. Germ. Nat. mus. Werke plast. K. n:r 584. Originalet är afb. af Petschning: Die Wallfartskirche zu Maria-Zell in Steiermark (Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1869, s. 79); kopian stammar från 1700-talets slut. Äfven för ett par andra, betydligt äldre madonnor i samma museum — från resp. 1200-talet (?) och 1400-talet (?) — förmodar Josephi' Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905, s. 102, 118, samme förf.: Kat. d. Germ. Nat. mus. Werke plast. K. n:r 206, 406 äldre kultbilder som original.

[2] Braun: Eine alte Kopie des Wallfahrtsbild zu Maria-Zell (Zeitschr. f. christl. K. 1910, sp. 295—298, afb. sp. 295, 296).

[3] Josephi, Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905, s. 117. Originalet (från omkr. 1300) afb. hos Riehl, Abhandl. d. hist. Klasse d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. 1906, pl. II: 3; jfr Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 344.

[4] Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 32, 63, pl. 23: 1., samme förf.: Sammlung Schnütgen, Cöln. Führer (2:a uppl. Düsseldorf 1911), s. 19, 32.

[5] Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 24: 1, samme förf.: Sammlung Schnütgen. Führ., pl. IV, jfr Schnütgen: Drei rheinischen Holzmadonnen des XIII. Jahrhunderts (Zeitschr. f. christl. K. 1908, sp. 392, pl. XI: 3).

[6] Om denna se nedan s. 186—187.

[7] Braun: Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl (Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 117—122, afb. sp. 119—120). Braun anser (sp. 122) denna från sjukhuset i Wippenfürth i Westfalen stammande kopia vara från omkr. år 1500;

Foy och Scherpenhövel i Belgien.[1] Sådana kopior fingo ofta en vidsträckt spridning: den som anses bäst återgifva den undergörande (nu förstörda) bilden i Chartres-domens krypta, befinner sig i karmeliterklostret i Berg-op-Zoom i Holland,[2] i Tyskland kopiera måhända, enligt Witte[3], några krucifix vissa berömda italienska, en rad sittande rhenska madonnor[4], enligt Bach[5], en okänd fransk gotisk »Gnadenbild», en stående madonna i Kaiser Friedrich-museet i Berlin och ett flertal pietà-grupper enligt Witte[6] belgiska och holländska original. Ytterligare exempel skulle kunna nämnas,[7] det sagda må dock vara nog för att belysa, hur många parallellbelägg från det öfriga Europa kunna åberopas för stödjandet af det antagande, som nyss blifvit gjort.

En, kanske flera af de ålderdomliga statyer, med hvilka vi sysselsatt oss, eller eventuellt en med dem öfverensstämmande måste alltså en gång ägt en vidsträckt, må vara inom landet begränsad ryktbarhet af samma slag som dessa utländska konstverk, hafva sett samlad kring sig en andäktig vallfartsmenighet från när och fjärran och sannolikt fått namn för undergörande förmåga. Hvar denna »Gnadenbild» förefunnits, måste dock lämnas därhän — det enda undergörande konstverk, jag vet dokumentariskt kändt i vårt land från medeltiden, var en snidad (målad?) korsnedtagningsgrupp i Stockholms dominikanerkyrka[8], men utan allt

själf vore jag böjd att ej anse den som äldre än från 1600- eller 1700-talet och jämnårig med en annan, nu i Landesmuseum i Münster förvarad (= den af Braun som i privatägo i Soest omnämnda?; se Brüning: Mitteilungen des Landesmuseums, Westf. 1910, s. 89). Som en med säkerhet från medeltiden stammande kopia (som sådan dock ännu ej påpekad), tror jag däremot en madonna i Andreaskloster i Halbestadt kunna betecknas (Inv. Prov. Sachsen XXIII fig. 173; jfr Dehio: Handb. V, s. 168: »Madonnenstatue ... Import aus dem Westen [Rhein? Niederlande?]. 1 H. 15 Jh.»).

[1] Braun, Zeitschr. f. christl. K., sp. 122, not.

[2] Från 1600-talet; afb. af Merlet: Cath. de Chartres, s. 7. En äldre teckning efter originalet (som enligt Bréhier, R. d. deux-mondes LXXXII, s. 900 stammade från 1100-talets början) hos Cloquet: Éléments d'iconographie chrétienne (Lille 1890), s. 123.

[3] Der grosse Kruzifixus in Maria im Kapitol zu Köln und sein Alter (Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 357).

[4] Närmare omtalade i kap. 10.

[5] Mittelrheinische Kunst (Frankfurt a. M. 1910), s. 36; jfr Josephi: Kat. d. Germ. Nat. mus. Werke plast. K. n:r 209.

[6] Zur Frage nach der Bedeutung der Wallfahrtsbilder für die Stilentwicklung (Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 397—410, afb. sp. 401—402, 405—406); Berlinbilden (från 1400—1410) ansluter sig till den s. k. »Ster der Zee»-madonnan i Maastricht, pietà-grupperna till en förebild i Oud-Zevenaar (1425—1450).

[7] Se Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 428.

[8] Se Miracula sanctæ crucis Stockholmiæ utg. af Rogberg (Uppsala 1725); jfr Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 734, 805. Från Norge omtalar Fett: Norges kirk. i middelald., s. 143 ett par undergörande bilder; i Röldal äger man ännu i behåll en intressant samling votivgåfvor ägnade det där befintliga heliga korset (a. a., fig. 422, jfr Troels-Lund: Dagligt Liv i Norden i det sekstende Aarhundrede, 2:a uppl. Köpenhamn u. å., VII, s. 249—252, Grøn: En »sundhedskilde» i Smaalenee og myntfund derfra, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 73—74).

tvifvel existerade dylika på många andra håll, jag behöfver blott hänvisa till den bekanta bilden i Sankt Olof i Skåne[1] eller Anna-bilden i Nyköping[2]. Ingen af de kyrkor, hvarifrån våra madonnor stamma, hafva dock haft tillräcklig berömdhet, för att man skulle våga en hypotes, och man vore därför frestad att tänka på en af de stora cistercienserkyrkorna själfva, främst då på Alvastra, där man alltså hade att förutsätta, att en gudsmoder, öfverensstämmande med de i andra stiftets kyrkor ännu bevarade, har haft plats. Det är ju också högst antagligt, att en framställning af ordens patrona där ej felats[3], och naturligtvis har det i så fall varit en af klostrets egna konstnärer förbehållet att förfärdiga densamma.

GRUPP C.

För dateringen af dessa kopior erbjuda sig vissa rätt säkra utgångspunkter. Inom gruppen C äger Björketorp-exemplaret i behåll sin arkitektoniska omramning, och klöfverbladsbågarna i dess baldakinfragment hänvisa ju (för svenska förhållanden) till ungefär 1200-talets midt eller senare hälft,[4] må vara att de också ännu långt senare uppträda.[5] Vi hafva dock möjlighet att åtminstone för ett af gruppens andra exemplar, Stora Malm-madonnan (fig. 19), komma till en långt precisare datering. Det synes mig nämligen ej lida tvifvel om — hvad tidigare undgått mig — att denna utgått ur den synbarligen inhemskt sörmländska skola, som inom Strängnässtiftet uförts en rad intressanta konstverk (krucifix från Tumbo [Kyrkomus. i Strängnäs], Mater dolorosa och Johannes från Toresund [St. hist. mus.], helig Olof i Hölö m. fl.)[6] och som man har anledning att datera till tiden

[1] Se Linné: Carl Linnæi skånska resa (Stockholm 1751), s. 159—160, Falk, Kyrkohist. årsskr. 1902, s. 73—76, Daae: Norges Helg., s. 82—85.

[2] Se Wieselgren: En undergörande helgonbild i Nyköping (Fatab. 1911, s. 240—243).

[3] Jfr ofvan, s. 155—156.

[4] De första säkert daterbara exemplar jag känner i nordisk dekorationskonst (oberäknadt ett Lunda-mynt från 1182—1202, Hauberg: Danmarks Myntvæsen i Tidsrummet 1146—1241, Danske Vidensk. Selsk. Skr. R. VI, hist.-filos. Afdeln. V: 3, Köpenhamn 1906, pl. III, H. Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 568) är inom mäster Sighrafs verk (1220—1235, Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 34; de af Ambrosiani, Festskr. till Montelius 1903, s. 43 gjorda påpekandena om tidpunkten för klöfverbladsbågens uppträdande kunna ej förbehållslöst tillämpas på det nordiska materialet; äfven de efter J. Lange meddelade uppgifterna af Wimmer: Døbef. i Åkirk., s. 76 äro föga uttömmande, jfr H. Hildebrand, Månadsbl. 1887, s. 188—190). Å svenska sigill uppenbarar sig klöfverbågen för första gången år 1275 (kapitlets i Uppsala sigill, B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. II: 49), men hur föga sigillmaterialet är utslagsgifvande, framgår af att den på ett blott två år senare användt sigill (domprosten Björns i Uppsala 1277, B. E. Hildebrand: a. a. ser. II: 84) redan visar midtbågen tillspetsad, alltså på gränsen till en senare utveckling.

[5] Se t. ex. sigillen för Vårfrugillet i Nyköping 1330 (B. E. Hildebrand: a. a., ser. III: 772) och prosten Ambjörn Larsson 1346 (a. a., ser. II: 279); jfr också nedan kap. 7.

[6] Se af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 45—46, fig. 20, 21, 42, Kyrkomus. i Strängnäs kat.-n:r 6 samt i Sv. konsth., s. 125, fig. 124. Af samma skola är möjligen också Hölömadonnan (fig. 32; jfr det kvinnliga helgonet från samma kyrka i St. hist. mus.!) ehuru jag ej vågar uttala mig med bestämdhet härom.

1225—1250 eller strax därefter[1]; ögon, mun och hufvudtyp återfinnas här i mycket likartade former. Huruvida denna datering får utsträckas till att omfatta gruppens samtliga arbeten, lämnar jag därhän. Jerstad-madonnan med sin spetsiga haka i släkt med vissa af gruppen B:s exemplar står dessa kanske ännu närmare, medan Länna-madonnans ansikte nästan verkar gotiskt. Hur som helst torde själfva typen vara skapad senast vid 1200-talets midt, och då en ny vid århundradets slut synes hafva uppstått, torde den knappast öfverskridit sistnämnda tidpunkt.[2]

DYSTE-MADONNAN.

En särskild uppmärksamhet förtjänar Dystemadonnan. Hennes öfverensstämmelse med de svenska behöfver ingen utläggning, och ensamstående som hon är i Norge, tvekar jag ej att söka hennes ursprung på samma plats som dessas d. v. s. i Sverige. Det finnes också en anknytningspunkt af intresse mellan denna tids norska och svenska andliga kultur, redan påpekad af Fett[3], nämligen öfverlåtandet år 1213 af visitationsrätten öfver Lyse cistercienserkloster till abboten i Alvastra på grund af svårigheterna för den rätte inspektionsmannen, abboten i Fountain i England, att utöfva denna rätt[4], och det förefaller högst sannolikt, att det är tack vare detta förhållande, som, några årtionden sedan detsamma kommit till stånd, bilden förvärfvats till kyrkan i fråga.[5]

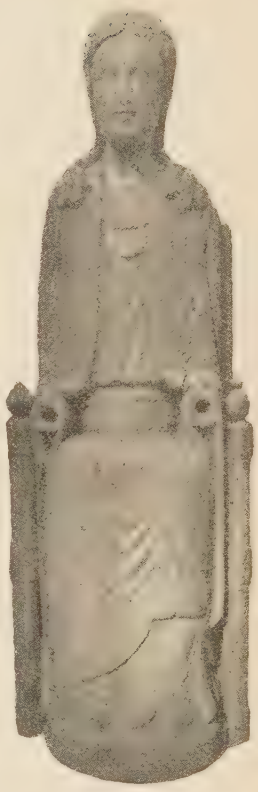

Fig. 32. Hölö (Södermanl.). Madonna.

[1] af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 46.

[2] Af Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 16 är madonnan från Holm daterad till 1200-talets slut.

[3] K. og kult. I, s. 61.

[4] Stat. selecta anno 1213 (Thes. nov. anecdot. IV, sp. 1313). Det kan anmärkas, att intet af de norska cistercienserklostren anlagts direkt från Frankrike, utan från England, hvad också gäller de i Norge uppträdande benediktinernas och cluniacensernas kloster. Den enda från Frankrike grundade anläggningen var premonstratenserklostret i Tönsberg, som dock omtalas först vid 1100-talets slut (äfven om själfva stiftelsen kan vara äldre, se Lange: De norske Klostres Historie i Middelalderen, Kristiania 1856, s. 54, 447, jfr Bang: Den norske Kirkes historie, Kristiania och Köpenhamn 1912—1913, s. 155). Äfven i Norge förekom visserligen redan på 1100-talets midt en direkt och delvis intim beröring med Frankrike (se ofvan, s. 159 not 4), men med den bestämda orientering motEngland, som hela den norska kulturen vi denna tid ägde, torde den ej förmått spela samma roll som motsvarande företeelse i vårt land.

[5] Belägen i det sydliga Norge, ej långt från Lyse. Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 27, synes vilja föra bilden till så tidig tid som omkr. år 1200 (jfr a. a., s. 26); icke heller kan jag utan reservation ansluta mig till hans karaktäristik: »Noget gotisk kan nok være kommet ind, men hele stilens karakter er den byzantinske.»

Fig. 33. Edsele (Ångermanl.). Madonna.

GRUPP D.

Angående gruppen D har jag förut försökt göra troligt, att dess typ har uppstått genom en missförstådd förvanskning af föregående grupp, uppkommen så, att dräktdraperiets nedåt sneddande linjer öfver bålen dragits ut och förenats med veckfallen å ömse sidor benen. Det egendomliga, schalliknande dräktstycke, som på detta sätt bildats, har intet med tidkostymen att skaffa, men ger likväl, synes det, en antydan om tidpunkten för den nya typen. Det förefaller nämligen mycket antagligt, att »schalen» uppfunnits under intryck af det mode, efter hvilket under 1200-talets senare hälft, framför allt vid dess slut, man finner vissa sittande statyer bära sina mantlar: stramt svepta kring öfverkroppen och korsade framför bröstet. Jag hänvisar t. ex. till vissa svenska madonnor såsom de i Sköldinge (Södermanl.),[1] Knista (Närke),[2] Näsinge (Bohusl.; Göteborgs mus.),[3] Stala (Bohusl.; samma mus.)[4] eller Själevad (Ångermanl.),[5] stilistiskt af utpräglad 1200-talskaraktär, men bland hvilka åtminstone vissa exemplar, som Knista- och Själevad-madonnorna, på grund af den rent höggotiska formen af deras ögon — det öfre ögonlocket högt svängdt, det undre rakt — knappast kunna sättas till en äldre tid än först seklets afslutningsår.[6] Den typ, gruppen D representerar, bör alltså ungefär från denna tid hafva afmen har säkert ej varit begränsad blott till denna löst den föregående, epok. Både Kymbo- och Lojsta-madonnorna (fig. 13) uppvisa den nyss anmärkta ögonformen, och den senares förhållandevis mjukt och känsligt skurna ansikte bör väl ej — under den antagliga förutsättningen, att arbetet utförts af en gotländsk konstnär — kunna hänvisa till en tid, äldre

[1] af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat., n:r 26 (ej från omkr. 1250, som där uppgifves).

[2] af Ugglas: a. a., n:r 35, afb. i min anf. upps. Strängn.-Stud. I, fig. 18.

[3] Lagerberg: Göteborgs museum. Vägledning för besökare inom historiska afdelningen och myntkabinettet (Göteborg 1907) sal 2—3 n:r 16: »från 1200-talet».

[4] Lagerberg: a. a., sal 2—3 n:r 19: »från 1300-talet».

[5] Cornell: a. a., n:r 21: »omkr. 1300».

[6] Jfr af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 41. Stala-statyn är troligen än senare. Ytterligare exempel skänka en rad skånska madonnor i Hist. mus., Lund (från Östra Wrams, Raflunda, Brösarp m. fl.), af hvilka särskildt den förstnämnda är af vikt för tidsbestämningen, då hon synbarligen stammar från samma ateljé som en helig Olof från samma kyrka (äfven nu i museet i Lund), hvilken af olika skäl torde kunna dateras just till omkr. 1300.

än den, då de första höggotiska skolorna på ön uppträdde, alltså tidigast till 1300-talets första fjärdedel. Ännu mycket senare torde Forsby- och Edsele-madonnorna (fig. 33) vara. Hos båda återfinnes »schal»-motivet i ett alldeles upplöst tillstånd och bröstsmycket har bortfallit. Åtminstone Edsele-madonnan kan ej gärna vara äldre än 1400-talet, kanske t. o. m. från dess midt eller än senare årtionden; det naturalistiska ansiktet och det af stora rosetter sammansatta bältet äro talande nog.[1]

GRUPP E. Till sist gruppen E. Den sengotiska karaktären af dess exemplar har jag tidigare framhållit, mest karaktäristiskt framträdande hos madonnan X, som ej kan vara tillkommen förrän under århundradets sista hälft. De öfriga kunna vara äldre: Höreda-madonnan med sin långa, från midjan nedfallande bälteända stammar kanske t. o. m. från 1300-talet, och Rialabilden[2] (fig. 12) med sitt öfver axlarna bredda hår är kanske ungefär samtidig med en sandstensmadonna i Ludgo (Södermanl.) från omkr. 1425[3], där håret bäres på snarlikt sätt.[4]

KOPIORNAS FÖRHÅLLANDE TILL FÖREBILDERNA. Vi hafva alltså i grupperna C—E en genom sin talrikhet och sin kontinuitet rätt öfverraskande rad kopior, genom tre århundraden upprepande de märkliga verk, som 1100-talet såg uppstå i vårt land. På hvad sätt man har att föreställa sig dessa kopiors uppkomst och typernas inbördes samband, är däremot mindre klart. Äfven inom de olika grupperna äro skiljaktigheterna i detaljer exemplaren emellan alltför stor, för att man skulle kunna tänka på ett för alla gemensamt centrum — i själfva verket finnes knappast två som förråda en gemensam hand — och ingenting hänvisar till, hvad annars kunde ligga till hands att förmoda, att kopiorna skurits på den plats — eller eventuellt de platser — där originalet resp. originalen vördats som »Gnadenbild», i Alvastra t. ex.; Stora Malm-madonnan kunde ju också, som vi sett, hänföras till en bestämd provinsskola, och det är antagligt, att detsamma skall blifva möjligt att fast-

[1] Cornell: a. a., n:r 14 och 45 daterar Sånga- och Edsele-bilderna till resp. 1200-talets början och 1400-talet, den förstnämnda gifvetvis alltför tidigt, Festin: Östersund-utställn. kat., n:r 515 Näskott-madonnan till 1300-talet. (På grund af en namnförväxling har jag själf i Sv. konsthist., s. 125, nämnt den sistnämnda som stammande från 1400-talet; jag har där afsedt Njurunda-madonnan i grupp E. Näskott-figuren, som är af en påfallande smalhet och hvars dräktornamentering förefaller vara af ålderdomligt slag, torde i stället tillhöra gruppens äldsta exemplar).

[2] Den här bevarade bambinon har efter gotiskt bruk flyttats från sin forna plats på moderns sköte till hennes högra knä.

[3] af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat., n:r 42 A; se min upps.: Maria med barnet och Johannes döparen. Två sandstensstatyer från Ludgo (Strängnäs-Stud. II, s. 51—58, fig. 49, 51).

[4] Af Cornell: a. a., n:r 13 dateras Njurunda bilden till omkr. 1200. Att den bör tillhöra den grupp, hvari den här af mig inställts, framgår af frånvaron af bröstsmycket och det upplösta håret. Polykromeringen af ansiktet tyder på 1400-talet. Af intresse är att märka att Heda madonnans egendomliga handgest här ännu är bevarad.

ställa för flera af de andra provinsernas exemplar, sedan de olika landskapens bildförråd en gång närmare blifvit studeradt. En efterbildning direkt efter originalet torde endast undantagsvis, om någonsin, hafva förekommit; kunskapen därom måste man tänka sig spridd medelst af pilgrimer medförda vallfartstecken af metall, teckningar eller träsnitt, som mer eller mindre troget återgifvit dess karaktäristika — alldeles som man har att tänka sig, att det förhållit sig t. ex. med de öfver hela Europa spridda Volto santo-efterbildningarna[1] och ännu i ett flertal andra analoga fall[2] — vallfartstecken hvilkas utseende skiftat under tidernas lopp och som därigenom gifvit upphof till de olika typernas variationer. Många gånger, särskildt rörande de senmedeltida exemplaren, hafva vi också säkerligen att göra med kopiors kopior, hos hvilka urbildens stilegenskaper haft än större lätthet att, som vi sett, nästan till oigenkännlighet degenereras.

9.

KRUCIFIXET I STENKUMLA.

För öfversiktlighetens skull har jag föredragit att i det föregående behandla uteslutande de i en homogen typkedja sammanhängande madonna-bilder, som i original eller kopior stamma från den svensk-franska 1100-tals-skolan, men ytterligare några andra arbeten äro också att föra hit: tvenne sittande manliga helgon i Smålands fornsal, båda biskopar, den ene från Furuby (fig. 35), den andre från Hemmesjö — samma kyrka alltså som en af madonnorna — en helig Olof i ett bevaradt skåp i Dädesjö samt dessutom ett arbete på Gotland, ett krucifix i Stenkumla (fig. 34).[3]

Det kan i förbigående anmärkas på det en smula förvånande faktum, att medan så många madonna-statyer kommit till vår tid, det blott är detta fåtal bilder af annat slag, som blifvit bevaradt. Saken kan bero på en tillfällighet, men kan kanske också förklaras af den roll, Maria spelade

[1] Ett pilgrimsmärke reproducerande den luccenska bilden (i Campo santo-museet, Rom), afb. hos Wüscher-Becchi: Der Crucifixus in der Tunica manicata (Röm. Quartalschr. 1901, s. 212), ett annat, funnet i norra Frankrike, af Soyez: La croix et le crucifix (Amiens 1910), pl. III. Ett ettbladstryck af Hans Burgkmaier d. ä. (Hof- und Staatsbibliotek, München), försedt med inskriften: »Die Bildniss zu Lucca», omtalas af Schnürer: Der Kultus des Volto santo und der heiligen Wilgefortis in Freiburg (Freib. Geschichtsbl. 1902, s. 92, jfr samme förf.: Das Volto santo-Bild in der Burgkapelle zu Kronberg i Taunus, Zeitsskr. f. christl. Kunst 1913, sp. 82), en teckning från 1500-talets början ur Dürers eller Baldung Grüns krets (museet i Basel), afb. hos samme förf.: Die Kümmerniss- und Volto santo-Bilder in der Schweiz (Freib. Geschichtsbl. 1903, pl. III).

[2] Obs. den af Witte, Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 403 meddelade notisen från 1607 om Maastrich-madonnan!

[3] Ej Stenkyrka som genom en lapsus calami uppgifvits i Strängnäs-Stud. I, s. 31.

Fig. 34. Stenkumla. Triumfkrucifix.

i cisterciensерordens fromhetslif, en roll som först och främst kom munkkonstnärerna att intressera sig för hennes förhärligande. Dock förefaller det, som borde man i de gamla ordenskyrkorna eller deras närhet kunnat påträffa ett eller annat krucifix, ett af dessa »cruces lingneæ pictæ», som ju själfve den stränge Bernhard godkände som tillbörliga och som,

hängande i triumfbågen, väl tillhört hvarje kyrkas oundgängliga mobiliar. Orsaken till att så icke är, torde dock varit den tidernas långt större stränghet, som öfvergått dem: så fort en kyrka undergick en förskönande ombyggnad — och det har ju skett med de flesta, om ej på annat sätt så genom hvalfs inslående — har det för sin bestämda plats beräknade krucifixet omedelbart måst ersättas med ett nytt[1] och, öfverlämnadt åt sig själf på en tornvind eller ett förrådsrum — då det ej omedelbart dömts till förstöring — haft blott alltför lätt att gå sin undergång till mötes.

Stenkumla-krucifixet måste stamma från en äldre kyrka än den, som nu står på platsen och hvars äldsta delar (tornet) af Roosval[2] dateras till omkr. 1280; belägen söder om Visby som den är, är afståndet därifrån till Roma tämligen ringa, och det förefaller sannolikt att krucifixet där blifvit skulpteradt.

Korset är omkr. 2,30 m. högt; nederst är en tapp för dess fastsättande i trabes. Förbindelsen mellan dess armar förmedlas af tvåstegiga aftrappningar, synbarligen dubbleringar af det enkla rätvinkliga språng, man ofta finner på romanska krucifix.[3] Å de runda korsändarna, vid hvilka fästs fyra smärre, geometriskt ornamenterade rundlar, antagligen inspirerade från emaljföremål,[4] ses evangelisternas symboler: öfverst Johannes' örn, nederst Mattei ängel, till vänster Marci lejon, medan Lukas' oxe är förlorad och har ersatts af en modern, påklistrad färgreproduktion (!).[5] Kristusfiguren själf är en skäggig, kraftigt byggd man, blott vid händerna fastnaglad på korset, och har ursprungligen burit en krona. Ansiktstypen är långsträckt, ögonen äro öppna. Håret, som lämnar öronen synliga, nedfaller i de vanliga tre lockarna på axlarna, där de rulla upp sig i spetsarna. Å bildens vänstra sida synes sidosåret, anbragt rätt långt ned mellan refbenen. Ländklädet faller i platta, skarpt skurna veck ned till knäna, som det dock lämnar fria, med nedre konturen uppdragen i en zigzaglinje. Vid midjan faller en triangelformig flik

[1] Hur föga man skydde att kassera, hvad som ej motsvarade ens önskningar, framgår af de längre ner (kap. 9 och 10) behandlade krucifixen i Hamra, af hvilka det ena aflöst det andra med föga mera än 25 års mellanrum.

[2] Kirch. Gotl., s. 223.

[3] Äfven föreliggande form tillhör ej ovanligheterna: se t. ex. relief på dopfunt från Alsleben (nu i stiftskyrkan i Genrode, 1100-talet, afb. i Inv. Prov. Sachsen XIX, fig. 8 d, Inv. Anhalt. fig. 27, Otte: Handb. d kirchl. Kunst-Archäol. I, fig. 286), träkrucifix (med sengotisk Kristusbild) i Lützschena (Inv. Königr. Sachsen XVI, fig. 52) m. fl.; på Gotland återfinnes den å en relief på piscina från Sjonhem (Gotl. forns., Roosval, Sv. konsth., fig. 9) och hos ett träkrucifix från Hall (se nedan, kap. 6).

[4] Jfr en sammanställning af liknande ornament hos Ekhoff: Tvenne nyupptäckta medeltida epitafier i den gamla dominikanerkyrkan i Sigtuna (Fornv. 1906, s. 30).

[5] Säve: Reseberättelse för 1864 (MS. i Ant. top. ark.), s. 317 såg på dess plats en målad oxbild.

öfver gördeln, och längs benens utsidor äro anhopningar af plana veck arrangerade.

SKOBEKLÄDNADEN.

Krucifixet företer en ikonografisk egendomlighet af uppseendeväckande art, hvartill jag icke funnit någon tillfredsställande förklaring, nämligen de låga, kring anklarna slutande skor, med hvilka dess fötter äro beklädda. Någon verklig analogi härtill har jag ingenstädes funnit med undantag af ytterligare tvenne gotländska romanska krucifix, från Linde och från Anga.[1] Men dessa, nog så groft tillyxade beläten af tvifvelsutan inhemskt ursprung har man snarast att misstänka — som jag nedan skall ytterligare framhålla — hafva denna sällsynta detalj till låns från detta, säkerligen på sin tid ryktbara krucifix och erbjuda alltså ingen hjälp till frågans lösning. Att här se en reminiscens från de sandaler, med hvilka Kristus på gammalkristna monument — i mosaiker och sarkofagreliefer — så ofta uppträder,[2] är väl uteslutet — det är ju ej krucifix, det där rör sig om[3] — och ännu mindre från den väl från dessa sandaler härledda fotbeklädnad, hvarmed Kristus framträder i vissa ytterst sällsynta framställningar, som på en af de Waal[4] omnämnd gallisk sarkofag (i nationaldräkt med benkläder) eller på det af Saint-Laurent[5] och Mayeur[6] behandlade belgiska relikskrinet i Visé (1000-talet), också de ingendera crucifixi. Snarare har man då att vänta, att det varit Volto santo, det berömda, så ytterst ofta kopierade och med gyllene skor beklädda krucifixet i Lucca,[7] som varit uppslagsgifvande, men mot detta talar, att här saknas alla spår af dess öfriga

[1] Om dessa se kap. 6. Lindekrucifixets vackert ornamenterade skor gifva säkerligen en föreställning om Stenkumlabildens i deras ursprungliga tillstånd.

[2] Jfr de Waal: Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern (Freiburg i. B. 1891), s. 14; så ännu å en elfenbensrelief i South Kensingtonmuseum från 800- eller 900-talet (Westwood: A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum, London 1876, n:r 126, pl. VI, Durand: Ivoire sculpté, sujets de la vie de Jésus-Christ, Ann. archéol. 1888, pl. s. 118—119).

[3] Ett sällsynt undantag: ett *krucifix* på en rhensk relief i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (900—1000-talet, Vöge: Beschreib. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin I, n:r 39, pl. 12).

[4] A. a., s. 15.

[5] Le Christ-Chevalier (R. de l'art chrét. 1909, s. 199—200).

[6] Le Christ »Dominus potens in proelio» de la châsse de Visé (R. de l'art chrét. 1909, s. 195—198, afb. s. 196 samt hos Destrée: La châsse de saint Hadelin conservé à l'église de Visé, Ann. de la Soc. archéol. de Bruxelles 1890, pl. XII och Helbig: L'art mosarn depuis l'introduction du christianism jusqu' à la fin du XVe siècle l'Bruxelles 1906, pl. s. 44—45). Ytterligare exempel på detta ovanliga tema anföras af Mayeur: Notes d'iconographie III. Le Christ-Guerrier du musée de Genève (R. de l'art chrét. 1909, s. 381—382) och af Bréhier: Études sur l'histoire de la sculpture byzantine (Nouv. arch. des miss. scient. 1911, s. 95).

[7] Jfr ofvan s. 166, 173. Krucifixet är afb. hos Garrucci: Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa (Prato 1872—1880), VI, pl. 432: 4 och Wüscher-Becchi, Röm. Quartalschr., s. 207 samt — med den textila öfverklädnad, det nu bär — hos Soyez: Croix et cruc. pl. II, Schnürer, Freib. Geschichtsbl. 1902, pl. s. 76—77 och de Mély: Reliques de Constantinople (R. de l'art chrét. 1900, s. 221).

egendomligheter, den långa tunikan och det ringomgifna korset, som, åtminstone hvad den förra angår,[1] aldrig försummades af kopisterna. Emellertid leder kanske detta påpekande ändå på rätt spår. Volto santo anses numer vara af orientalisk upprinnelse,[2] och det förefaller mig ej osannolikt, att den ikonografiska detalj, hvarmed vi här sysselsätta oss, pekar åt samma håll, åt orienten, att den alltså, ehuru genetiskt oberoende af Luccabilden, indirekt verkligen äger ett visst samband därmed och att den kanske alluderar på de byzantinska kejsarnas imperatoriska insignum, purpurtofflorna.[3] Det är ju möjligt, att uppslaget kommit direkt österifrån tack vare dessa Gotlands intima rysk-byzantinska förbindelser, om hvilka jag tidigare talat, och af Stenkumla-krucifixets västerländska skulptör blifvit upptaget som ett intressant kuriosum, men med tanke på, hvad orientalisk konst i en mängd olika riktningar länge betydt för västerlandet, icke minst för utformandet af dess krucifixtyp i allmänhet,[4] och den mängd konstverk, som österifrån där vunno insteg,[5] ligger antagandet lika nära, att det vandrat andra, mindre direkta vägar, d. v. s. öfver Väst- och Mellan-Europa. Det förtjänar påpekas, att just i Frankrike förekomsten af orientaliska krucifixframställningar finnes i åtminstone *ett* fall med största sannolikhet belagdt: det krucifix, som på 500-talets slut fanns i kyrkan Saint-Genès i Narbonne och hvars orientaliska proveniens på ett särskildt öfvertygande sätt häfdats af Bréhier,[6] förklaradt af den invasion orientaliska, närmast syriska köpmän, som uppträdde i de franska städerna.[7]

[1] Volto santo-kopian i Hülfenberg (Inv. Prov. Sachsen XXVIII, fig. 223), som förstörts i en eldsvåda på 1400- eller 1500-talet och nu blott är beklädt med ett skört, har tidigare burit en vanlig fotsid tunika (a. a., s. 238).

[2] Kraus: Real-Encykl. d. christl. Alterth. II, s. 242, de Waal: a. a., s. 33.

[3] I sin tur ett lån från Persien (Dalton: Byzantine art and archeology, Oxford 1911, s. 684); möjligen kan här också en symbolisk hänsyftning på de i den västerländska kyrkan öfliga pontificala skorna hafva insmugit sig (jfr Braun: Pont. Gew., s. 89—132). Enligt Wüscher-Becchi: a. a., s. 212, äro visserligen de skor, i hvilka Volto santo är klädd, icke ursprungliga, utan ett senare tillägg — enligt Cahier: Caractéristiques de saints dans l'art populaire (Paris 1867) I, s. 121 till skydd för de troendes kyssar — hvad också får stöd af de nakna fötternas plastiska utarbetning och nu af skorna dolda spikhål. Så enastående som denna beklädnad emellertid är i västerlandet, torde den behöfva förklaras med tillhjälp af ett främmande uppslag af ovanlig art, och orientaliska förebilder komma då väl närmast i fråga.

[4] Så som ovedersägligt uppvisats i den nyare krucifix-litteraturen (t. ex. Reil: Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, och Bréhier: Les origines du crucifix, Paris 1908; jfr dock Lázár: Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung, Strassburg 1912).

[5] Se sammanställningarna af G. Humann, Repert. f. Kunstw. 1902, s. 9—40.

[6] L'introduction du crucifix en Gaule (Comptes rend. de l'Acad. des inscript. 1903, s. 67—70), samme förf: Or. du cruc., s. 31—32, 40—42.

[7] Bréhier: Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen-âge, Ve—VIIIe siècle (Byz. Zeitschr. 1903, s. 1—39), jfr Jalabert: Les colonies chrétiennes d'orientaux en Occident du Ve au VIIIe siècle (R. de l'Or. chrét. 1904, s. 96—106), Courajod: Leçons professées à l'École du Louvre (Paris 1899—1903) I, s. 118—119, 325—329, 333—336, Diehl: Man. d'art byz., s. 103.

Visserligen känner man intet om, att det varit beklädt på sätt, som här intresserar oss, men otänkbart är det ej — uppgiften att det blott var ifördt ett ländkläde, behöfver ej uttryckligen motsäga det — och visserligen hänför sig det nämnda fallet till en tid flera århundraden före Stenkumla-krucifixets, men en fortplantning af en ålderdomlig tradition upp genom seklen är ej utesluten, om också utifrån det för närvarande kända materialet detta icke låter sig bevisa. I detta samband må också hänvisas till ett annat krucifix, en träfigur i Letmathe i Westfalen,[1] som väl knappast låter sig datera till en äldre epok än 1100-talet.[2] Bilden bär lång tunica manicata och *skor på fötterna*, hvad visserligen kunde förklaras som beroende på efterbildning af Volto santo, om ej tvenne breda (hos denna icke förekommande) band korsade sig öfver dess bröst, alldeles på samma sätt som man ser det å krucifixet på en sassanidisk silfvertallrik, funnen i guvernementet Perm i Ryssland (400- eller 500-talet).[3] Man är på grund häraf frestad, att äfven här se en uppenbarelse af orientalisk influens,[4] hvad skulle bevisa, att denna berört den västerländska krucifix-kanon äfven på andra håll och i senare tid, än exemplet från Narbonne gällde.[5] Jag måste dock uttala mig med försiktighet, då det i Heliand säges, att Kristus fastgjordes på korset ej blott med spikar,

[1] Inv. Westfalen, Kr. Iserlohn, pl. 25: 1.

[2] Beissel: Die westfälische Plastik des 13. Jahrhunderts (St. aus M.-Laach 1903, s. 319) omnämner det som »tillskrifvet» 900- eller 1000-talet, men något belägg härför gifves icke. Ett annat westfaliskt krucifix, i Telgte (Inv. Westfalen, Kr. Münster Land, pl. 110: 2), af Beissel: a. a., s. 319 hänfördt till samma epok som det föregående, är måhända en kopia efter detta från 1400-talet (obs. dräktbehandlingen!), men saknar bandkorset och, egendomligt nog — så vida det ej beror på den modärna öfvermålningen — äfven skägg (hvarför tanken på en Volto santo-bild här måste anses utesluten. Månne en hel. Kümmerniss? Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 18, synes vilja tillskrifva krucifixet en långt högre ålder än jag själf är böjd att göra, ehuru han medger att det måhända senare kan vara öfverarbetadt).

[3] Publiceradt af Chvolson, Pokrovskij och Smirnov: Serebrjanoje sirijskoje bliudo, najdennoje v Permskom krajê (Materialy po archelogii Rossii XXII) 1894, med pl., jfr Reil: a. a., s. 64—68, pl. II; äfven afb. hos Poulsen: Kristusbilledet i den første Kristentid, Köpenhamn 1911, fig. 14 och Lázár: a. a., pl. III: 7).

[4] Orientalisk influens på annan westfalisk skulptur är påpekad af Beissel: a. a., s. 453—454.

[5] Mindre antagligt anser jag — i motsats till Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 21 — det vara, att de nämnda banden skulle vilja återgifva den prästerliga stola, som i vissa rent *symboliska* krucifix-bilder löper öfver Kristi axlar såsom i det bekanta Uota-evangeliariet i Münchens Hof- und Staatsbibliotek (1002—1024; afb. t. ex. hos Hieber: Mini. früh. Mittelalt., fig. 77, Schönermark: Der Kruzifixus in der bildenden Kunst, Strassburg 1908, fig. 59 och Cahier: Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de litterature sur de moyen âge, Paris 1874—1877, I, pl. I) eller i en handskrift i samma bibliotek (afb. hos Weber: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894, s. 66) från år 1415, där också stolan som här lägges i kors. Hos Letmathe-krucifixet saknas stolans nedhängande ändar. Wittes uttalande (a. a., s. 21 not 1): »an Stricke zum Anbinden kann man nicht denken, wegen Lage und Breite des Bandes» synes mig under alla omständigheter förhastadt, då Perm-krucifixet är på alldeles likartadt sätt fastgjordt vid korset.

utan äfven med rep[1] — och det är något dylikt som det westfaliska krucifixet synbarligen vill framställa — en uppfattning, som enligt Bergners[2] mening återverkar både i senare medeltida dikt och vissa bildframställningar. Ett stöd för min hypotes vore emellertid måhända också att finna i den likaså beaktansvärda omständigheten, att i Stenkumla — liksom i Letmathe — den korsfästes fötter icke äro genomborrade. Äfven härtill känner jag ingen parallell inom den samtida monumentalkonsten, men däremot är detta ett drag, som iakttages hos ett flertal gammalkristna krucifix, västerländska från orienten inspirerade eller rent orientaliska.[3] På den outredda ståndpunkt, krucifixikonografin ännu befinner sig, är man hänvisad till hypoteser, och till förklaringen af vår bilds ikonografiska egendomligheter är jag tyvärr nödsakad att låta mig nöja med sådana.

Krucifixet är i nyare tid helt och hållet ommåladt, och dess nuvarande tillstånd ger ingen ledning till bedömande af dess ursprungliga färghållning.[4]

Något skäl, ikonografiskt eller stilistiskt, att datera arbetet till en senare tid än 1100-talets slut eller vid pass år 1200 gifves icke — det skulle då vara förekomsten af sidosåret, hvarpå Kraus[5] icke känner ett tidigare exempel än från tiden 1195—1215. Äfven med bortseende från de miniatyrer och elfenben från karolingisk tid, där sidosåret ofta möter[6] håller dock uppgiften icke streck — jag hänvisar till den bekanta korsfästelseframställningen i Herrad von Landspergs »Hortus deliciarum», skrifvet 1159—1175,[7] till det af Courajod[8] publicerade träkrucifixet i Louvre (1125—1150) eller till ett annat från Borghorst i Westfalen (Landes- DATERING.

[1] Se Jostes: Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Heliand (Zeitschr. f. christl. K. 1895, sp. 57—64).

[2] Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 504, jfr Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 310.

[3] Se Grisar: Kreuz und Kreuziguung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom (Röm. Quartalschr. 1894, s. 16—18).

[4] Möjligen har ländklädet, nu kornblått med guldstjärnor, ursprungligen varit rödt, hvilken färg skymtar vid dess nedre kant; fodret är förgylldt, hår och skägg svarta, skor och kors hvita, korsets ornament och evangelistsymboler gula och blå. — Materialet synes vara ek.

[5] Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 338 (hvars uppgift jag själf följt i och för en datering i Strängn.-Stud. I, s. 30—31); så också Otte och aus'm Weerth: Zur Ikonographie der Crucifixus (Jahrh. d. Vereins v. Altherthumsfr. im Rheinl. 1869, s. 232). — Bergner: a. a., s. 517 säger fullständigt felaktigt, på tal om de stora sachsiska triumfkrucifixen, att sidosåret först uppträder hos krucifixet i Naumburg. Inom den af Haseloff behandlade sachsiska miniatyrgruppen, hvars äldsta exemplar stammar från före år 1217, återfinnes det också på ett undantag när regelbundet (Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 144).

[6] Exempel hos Bergner: a. a., s. 517.

[7] de Lasteyrie: Minatures inédites de l'Hortus deliciarum (Gaz. archéol. 1884, pl. 9), Kraus: a. a. II: 1, fig. 177, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 170.

[8] Se ofvan, s. 118 not 4.

museum, Münster), som såväl af Dehio och Bezold[1] som Schmitz[2] dateras till 1100-talet.[3]

ANATOMI. För ännu en orsaks skull vore man emellertid måhända också benägen att betvifla möjligheten af en så pass tidig datering. Den anatomiska kunskap, Stenkumla-krucifixets mästare lägger i dagen, är, hur pass ofullständig den än kan synas, af ett slag, som för denna tid är af högeligen ovanlig art. Den summariska och konventionella manierism, man nästan öfverallt eljest anträffar och hvarpå från Gotland kan anföras långt yngre exempel, är här ersatt af ett visst verklighetsintresse, som i nordeuropeisk konst, så vidt jag vet, icke har någon parallell, och en känsla för ytans reliet, som talar om ett helt annat handlag, än hvad man är van att finna hos de mer eller mindre valhändte träsnidare, som annars vid denna tid arbetade med besegrandet af de rent elementära svårigheterna. Bålen har en omisskännlig rundning och fyllighet, bröstpartiets köttighet framhäfves och — märkligast! — armarnas ådernät markeras i relief. Till dessa egendomligheter känner jag ingen närmare analogi än i Frankrike. Ehuru i ännu naiv och bunden form framträder här redan tidigt den sträfvan efter realistisk sannolikhet i de anatomiska angifningarna, särskildt inom Bourgogne-skolan[4] och där hafva vi också (t. ex. i Moissac och Vézelay) detta förvånande angifvande af åderverket under epidermis.[5] Som här nätlikt täckande armarna möter man detta realistiska drag också på ett träkrucifix i Saint-Pierre i Moissac, som Rupin[6] visserligen anser stamma från 1200-talet, men som enligt min egen mening i så fall måste tillhöra dess allra första år. På germansk botten känner jag ett enda exempel på en analog företeelse före denna tid, och det hos ett verk, som också står i direkt beroende af den nyss nämnda franska skulpturen: Gallus-portalen i Basel (1100-talets sista fjärdedel),[7] och äfven då motivet nästa gång, så långt jag kunnat kontrollera, uppträder vid slutet af 1200-talets första och under dess andra fjärdedel, hos den n. v. kordekorationen i domen i Magdeburg och de stora sachsiska

[1] Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst (Berlin 1905—), 12 Jahrh., pl. 4:1.

[2] Münster (Leipzig 1911), s. 13, fig. 9; äfven afb. i Inv. Westfalen, Kr. Halle, s. 4.

[3] Att sårets plats ej vid denna tid »regelbundet», som Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 25 not 3 påstår, behöfver vara anbragt tämligen högt upp, nära axeln (jfr Otte-aus'm Weerth: a. a., s. 150) framgår också af dessa exempel. — Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 119 upptar Stenkumla-krucifixet under den lätt vilseledande beteckningen »senromanskt».

[4] Se de Lasteyrie: Ét. sur la sculpt. franç., s. 114.

[5] de Lasteyrie: a. a., s. 58.

[6] Une croix en forme d'arbre à l'église Saint-Pierre de Moissac (R. de l'art chrét. 1897, s. 227, afb. s. 226).

[7] Där ådervecket på händerna är tydligt angifvet (Lindner: Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz, Strassburg 1899, s. 24); om denna portal jfr nedan, s. 186 not 1.

krucifixen, är det hos arbeten, som också de stå i nära afhängighetsförhållande till Frankrike.[1]

Den franska 1100-talskonsten erbjuder annars ej ett särdeles godt jämförelsematerial, då det är fråga om krucifixframställningar. De ikonografiska program, efter hvilka de stora katedralernas skulpturensembler byggdes upp och som särskildt omhuldade Maiestas Domini- och Maria-sujeter, hafva oftast uteslutit desamma — i Chartres t. ex. är i den långa svit af scener ur Kristi lif, som smycka portalkolonnernas kapitäl, Golgata-scenen plötsligt öfverhoppad — och de som existera[2] hafva föga med vår gemensamt. Ländklädet, det enda draperiparti som ju här kommer i fråga, sammanstämmer med ingen ibland dem, men inbördes visa dessa också så stora divergenser, att mera oroande betänkligheter ej däraf behöfva uppstå. En jämförelse med hänsyn till principen för dess drapering mellan vårt krucifix och vissa af de nordfranska portalfigurerna ger dock ersättning för, hvad i detta afseende brister. Så som klädet här är anordnadt — i sträng symmetri, med en flik nedfallande mellan benen, lyftande sig öfver knäskålarna för att åter sjunka längs benens sidor, hvarvid underkanten brytes i en oregelbunden zigzaglinje — äro öfverdräkter eller mantlar arrangerade i Chartres hos t. ex. den 5:e aposteln från höger å midtöppningens dörrstöd och — framför allt — hos de två ofta anförda, yttre statyerna i vänstra sidoportalens yttre vägg (fig. 26) samt de med dem sammanhängande statyerna i Étampes. Hos dessa chartreska mansfigurer återfinnes också vårt krucifix' aflånga hufvudform,[3] densamma som också förekommer t. ex. i Vézelay och Moissac. Till sist må påpekas den nära öfverensstämmelse, som råder mellan ansiktsprofilen af Mattei ängel på

[1] Om dessa se nedan, kap. 5. — Att Stenkumla-krucifixet ej står i något som helst beroende af de gotländska, med nyssnämnda arbeten samhöriga krucifix (se kap. 5) och alltså vore yngre än dessa, synes mig uppenbart, då det för öfrigt icke äger några beröringspunkter med dem. Icke heller torde påståendet att de verkliga triumfkorsen först skulle tillhöra medeltidens tre sista sekel (Roosval: Om triumfkrucifix, Strängn.-Stud. I, s. 128) behöfva motsäga en datering till 1100-talet, då faktiskt man redan från detta århundrade och ännu äldre tid har exempel på deras förekomst (Stockbauer: Kunstgeschichte des Kreuzes, Schaffhausen 1870, s. 325—326, Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung der Mittelalters, Freiburg i. B. 1902, s. 131, Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 28, de Lasteyrie: L'arch. rel. en France. à l'ép rom., s. 680).

[2] Se de ofvan nämnda, s. 118 not 4. Till dessa kunna ytterligare några exemplar läggas såsom krucifixet från den s. k. helige Lazari graf i Saint-Lazare i Autun (1170—1189, de Lasteyrie: Et. sur la sculpt. franç., s. 41, pl. X). — Af Enlart: Mon. rel. dans la reg. Picardie I, s. 235 not 1 uppgifves att »plusieurs crucifix au musée de Stockholm» skulle likna ett krucifix af trä i Lillers i Picardie (från 1200-talets början), men att döma af den af Soyez: Croix et cruc., pl. V gifna afbildningen däraf synas dess likheter med museets bilder — hvilka för öfrigt ej närmare angifvas — inskränka sig till de allmännaste typiska tidsdragen.

[3] Afvikande från den som användes för kvinnorna, hvilkas hufvud i regel äro mindre (Laran: Recherches sur les proportions dans la statuaire française du XIIe siècle d'après les moulages du Musée de sculpture comparée, R. archéol. 1909, s. 77).

den nedre korsändan (fig. 39) och åtminstone flere af våra egna svensk-franska madonnors — samtligas har jag ej varit i tillfälle att kontrollera — t. ex. Sköllersta- och Hejdeby-statyernas: samma i *ett* löpande, bakåtsluttande panna och näsrygg, samma utskjutande mun och hakparti.[1]

DE SMÅLÄNDSKA HELGONBILDERNA

Är man alltså berättigad att datera det gotländska krucifixet till 1100-talets sista fjärdedel eller tiden strax därefter, är det emellertid tydligt, att man för de småländska statyerna[2] får anslå en senare tid. Biskoparnas mitror äro af denna yngre typ med hornen ställda bakom hvarandra, som hos oss ej torde hafva kommit i bruk förrän först under 1180—1190-talet;[3] Furuby-statyns (fig. 35), af triangulär form med raka konturer, tillhör visserligen denna typ i dess äldsta skede,[4] men Hemmesjö-biskopens mitra, där konturens rundning är påfallande, äger på sigillen allmänt motsvarigheter först vid nästa århundrades midt.[5] Till ungefär samma tid hänvisa klöfverbladsbågarna i baldakinen och flyglarna i det kring Dädesjö-Olof bevarade

Fig. 35. Furuby (Smål.). Hel. biskop (Smålands fornsal, Växjö).

[1] Om krucifixet som eventuellt skulpteradt i Roma kloster se ofvan, s. 163—164.

[2] Hel. Olof, Dädesjö afb. hos Wrangel, Ur Värends historia, s. 7. Hel. biskop, Furuby: h. 0,92 m.; öfverslammad med hvitt; spår af rödt på dräkten och guld i håret. Hel. biskop, Hemmesjö (möjligen ursprungligen från Tegneby, då denna församlingen förenats med Hemmesjö): h. o. 94 m.; öfverslammad med hvitt; spår af rödt på dräkten. (För upplysningar om mått m. m. har jag att tacka d:r G. Södergren, Växjö). Hvilka dessa båda sistnämnda statyer föreställa, kan nu ej anges, då eventuellt förekommande attribut äro förlorade; man kunde gissa på Smålands bekante patron, den helige Sigfrid. Möjligen äro de dock betecknade som ärkebiskopar, om man har rätt att betrakta bandet öfver deras axlar med dess nedhängande bihang som pallier och ej endast som påsydda orneringar.

[3] Se ofvan, s. 94 not 1.

[4] Braun: Pon. Gew., s. 47, 49; på svenska sigill ses typen i mycket snarlik form på biskop Bengts af Skara sigill 1222—1230 (B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I ser. II: 5).

[5] År 1244 (ärkebiskop Jarler af Uppsala, B. E. Hildebrand: a. a., ser. II: 6), 1253 (biskop Kol af Strängnäs, a. a., ser. II: 10), 1257 (ärkebiskop Lars af Uppsala a. a., ser. II: 11). — Fullt konsekvent har dock typens utveckling icke varit. Redan mitran å ärkebiskop Peters af Uppsala sigill 1191 (a. a., ser. II: 2) närmar sig den svängda konturen, likaså den som bäres af en till 1200-talets första fjärdedel daterbar staty från Länna (Södermanl., Kyrkomus. i Strängnäs, af Ugglas: Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 4, pl. 2; angående dateringen jfr min upps. i Strängn.-Stud. I, s. 30), medan å andra sidan den trycktare, lägre formen äfven senare kan förekomma (så på Nicolaigillet i Visby sigill, af Spurell: Examples of mediæval seals, Archaeol. journ. 1855, s. 259 afbildadt och väl med rätta dateradt till 1300-talets början; jfr också Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 263).

Fig. 36. Dädesjö (Smål.). Den hel. Olof.

skåpet, hvilka, som vi sett,[1] äro hos oss belagda först från tiden efter 1225.

Den formernas snäfhet och bundenhet, vi mött hos de äldre madonnagrupperna, kvarlefver emellertid här, åtminstone hos de två biskoparna. Båda sitta de i dessa trånga och obekväma stolar, vi tidigare mött i så många exemplar, och armarna röra sig stelt; Furuby-biskopen gör med sin högra hand en välsignelsegest, medan vi lämnas i okunnighet om, huru den andres till samma höjd lyfta händer varit beskaffade. Båda äro iförda full ämbetsornat: alba med ornerad amictus, dalmatica, casula och, som sagdt, mitra samt möjligen pallium.

HEL. OLOF I DÄDESJÖ.

Dädesjö-Olof är iklädd en mantel, som dock lämnar fri hans högra arm med dess framsträckta hand, väl en gång omslutande en pyxis, och blott nedfaller i en lång flik öfver den andra axeln. Kring lifvet bär han ett bälte, framtill nedhängande, och på hufvudet resterna af en krona. Ansiktstypen står Hemmesjö-biskopen nära. Under hans fötter ligger trollet Skalle på rygg med krökta ben. Helgonet är, som nämnts, insatt i ett skåp, bestående af ett fyrkantigt podium, en baldakin afslutad med samma slags tinnkrans, man så ofta finner som dekorationsmotiv på medeltida konstföremål, t. ex. ciborier, samt delade dörrar, som tillslutna helt dolt interiören. Å dörrarnas insidor äro åtta grunda nischer uttagna, begränsade af klöfverblads- och rundbågar, inom hvilka väl — som t. ex. på ett skåp från omkr. 1300 från Östra Vrams (Skåne; Hist. mus., Lund) — varit inställda reliefscener ur helgonets legend. I svicklarna öfver bågarna äro skulpterade treflikiga, mot hvarandra böjda blad, öfver de fyra inre nischerna skilda åt af liljeformiga toppornament; i ramarna äro dekorativa skålar

[1] Se ofvan, s. 169 not 4.

uttagna. Det hela är ett värdefullt och sällsynt prof på dessa slags äldre, nu i de flesta fall förlorade arkitektoniska statyinramningar.

Meinander[1] har om Dädesjö-bilden hållit före, att den skulle sammanhänga med den skola, som skapat bl. a. de märkliga finska helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge[2] — af honom daterade till 1250—1275[3] — och vara »kanske det enda svenska arbete, som med säkerhet kan tillskrifvas denna grupp». Jag kan icke ansluta mig till denna mening.[4] Oberäknadt själfva skåpets grundform finner jag intet gemensamt mellan det svenska helgonet och arbetena i fråga: linjeslappheten och formprimitiviteten här har intet att göra med deras knappa och behärskade stilisering. Det synes mig också ej lida tvifvel om, att vår Olof liksom de båda bilderna från Hemmesjö och Furuby äro utlöpare af den fransk-svenska 1100-tals-skolan.

Afgörande är för mig den signifikativa detalj, som äfven i de degenererade kopiorna visat sig kraftig nog att fortlefva, dräktfliken mellan fötterna med dess koncentriska U-veck. Dädesjö-Olofs hela dräktanordning stammar för öfrigt från gruppen B, och mantelarrangementet öfver axeln är lånadt från dess bambini, hvilkas rätlinigt bårdade halssprund äfven här gå igen. Att veckcirklarna öfver bålen försvunnit, förvånar ej, då detsamma ju ägt rum äfven hos de ej mycket senare kopiorna af gruppen C och för öfrigt iakttogs äfven hos Appuna- och Sköllerstamadonnornas Kristusbarn. Samma naturaliserande utmärker de båda öfriga statyernas kostymer; hos Furuby-bilden äro dock alla rudiment af den ursprungliga veckschablon ännu ej försvunna, utan gifva sig till känna i en rad från midjan mot bröstet uppstigande veck.

DATERING. Kopior i samma mening som madonnorna af C och följande grupper äro likvisst dessa arbeten icke, åtminstone känna vi icke de original, på hvilka de i så fall skulle återgå. Det förefaller långt antagligare att förutsätta, att i det inre Småland — och man tänker då på Nydalaklostret — en från den allmänna tidsutvecklingen afskild skola troget och i kontinuerlig upprepning fortplantat uppslagen från 1100-talets franska stil, en skola som varit verksam till inemot midten af det följande århundradet, kanske ännu längre, då åtminstone Dädesjö- och Hemmesjö statyerna säkert ej kommit till före seklets andra fjärdedel; Furuby-biskopen torde däremot — på grund af mitrans form — kunna vara något äldre, kanske från

[1] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 18.

[2] Afb. af Meinander: a. a., s. 9, 12, 15, samme förf., Finl. kulturh., s. 177 (Urdialaskåpet), Tikkanen, Finsk tidskr. LXV, s. 165 (Kumlinge-skåpet).

[3] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 21.

[4] Jfr min anf. upps. i Sträng.-Stud. I, s. 38 not 2 samt nedan kap. 7.

århundradets början, är åtminstone ej gärna yngre än omkring 1225 och utgör alltså en förbindelselänk i ifrågavarande ateljériktnings utvecklingshistoria.[1] Jag hänvisar också till, hvad jag förut (s. 164—165) yttrat om madonnan från Korpo: också hon tillhör detta tidsafsnitt och stammar kanske, så vidt man nu kan döma, just från denna småländska ateljé. Att hon trognare än de manliga helgonen ansluter sig till sina förebilder, förklaras af den fastslagna typ, som redan fanns för framställningar af denna art, medan de senare mer eller mindre voro i afsaknad af en dylik.

10.

PARALLELL-FÖRETEELSER I UTLANDET.

Den betydelse, den franska stilinfluens, hvilken i det föregående belysts, varit för vår äldsta svenska medeltidskonst, är alltså en särdeles stor. En väsentlig del af våra äldsta skulpturmonument i olika delar af landet hafva fått sin formgifning bestämd däraf,[2] och direkt och indirekt har den sträckt sina verkningar långt framåt i tiden.

Det kan därför öfverraska, att ingen fullt motsvarande företeelse påpekats från andra land — man tänker framför allt på Tyskland, som ju i konstnärligt hänseende varit så intimt beroende af Frankrike och som ju allt från 1200-talets början så ofta hämtade vissa uppslag och idéer därifrån, icke minst från Chartres (se nedan, kap. 5). Ett och annat har visserligen andragits, som ådagalagt, att ett afhängighetsförhållande mellan fransk och tysk plastik redan under föregående sekel existerat — ett arbete som tympanet från Petershausen vid Konstanz (1162—1183; nu i Altertumssammlung i Karlsruhe)[3] ansluter sig uppenbarligen till en förebild i Cahors[4] och Michel[5] uppräknar ytterligare några andra, som erbjuda mer eller mindre påtagliga öfverensstämmelser med franska skulp-

[1] Huruvida någon eventuellt förekommande arkitektonisk detalj på bildens stolsidor, ägnad att styrka denna uppfattning, vore att upptäcka under den nuvarande öfvermålningen, har jag icke varit i tillfälle att förvissa mig om.

[2] En öfversikt af deras utbredning lämnar tabellen, s. 190—191.

[3] Afb. i Inv. Baden I, fig. 64 och Kraus: Die christlichen Inschriften der Rheinlande (Freiburg i. B. och Leipzig 1890—1894) II, s. 31.

[4] Jfr Meier: Rom. Port., s. 24 [182], Weese: Bamb. Domsculpt., s. 45. Cahors-tympanet afb. af Michel, Hist de l'art I: 2, fig. 348, Fleury: Port. imag., fig. 24, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç., pl. IX: 1; äfven tympanet i kyrkan i Mauriac (de Lasteyrie: L'arch. rel. en France à l'ép. rom. fig., 660) och i Notre-Dame-des-Miracles (Fleury: a. a., fig 49) synas mig böra komma i betraktande. Cahors-portalen dateras af Michel: a. a., s. 628, till 1100-talets slut, hvad dock Lefèvre, R. de l'art chrét. 1907, s. 263, väl med rätta, anser vara för sent: han sätter densamma till omkr. 1150.

[5] La sculpture en France et dans les pays du Nord jusqu'au dernier quart du XIVe siècle. IV. La sculpture en Allemagne (Hist. de l'art II: 2, s. 739—740).

turer[1] — men intet, som utgör en direkt parallell, till hvad vi här i Sverige iakttagit. I ett fall tror jag dock detta låter sig göra: jag afser den redan förut många gånger berörda, undergörande madonnan i franciskanerkyrkan i Werl, ursprungligen tillhörig S. Maria zur Wiese i det närbelägna Soest.[2] Bilden har visserligen blifvit daterad till 1200-talet,[3] närmare bestämdt dess midt[4], och torde också, i sin nuvarande gestalt, icke vara äldre, snarare då något yngre — ansiktet verkar nästan höggotiskt. Men för egen del anser jag det vara ställt utom allt tvifvel, att här ett äldre original förefunnits. Den stilriktning, madonnan i pose och

MADONNAN I WERL.

Fig. 37. Werl (Westfalen). Madonna.

[1] Det mest bekanta exemplet på fransk 1100-talsskulpturens direkta influens på germansk är väl den s. k. Gallusportalen i Basel (omkr. 1180, se Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters, Zürich 1876, s. 266 och Lindner: Bas. Galluspforte, s. 28—37, jfr dock Vöge, Rep. f. Kunstw. 1902, s. 412 not 11, Cohn-Wiener: Die italienischen Elemente in der romanischen Kirchenarchitektur Elsass-Lothringens, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 122, Meier: a. a., s. 23 [181]—24 [182], Wackernagel: Basel, Leipzig 1912, s. 10—12; afb. hos Lindner: a. a., pl. II—IV, Wackernagel: a. a., fig 6—7, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 12. Jahrh., pl. I: 2—3). Det inflytande från den languedoc-burgundiska 1100-tals-skolan som Weese: Bamb. Domsculpt., s. 51—74 — med hufvudsakligt instämmande af Goldschmidt: rec. af Weeses arbete (Deutsche Lit. zeit. 1898, s. 481—482) och Schmarsow: Das Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur (Rep. f. Kunstw. 1898, s. 425) — vid 1200-talets början velat spåra i Georgskorets reliefer i domen i Bamberg (Weese: a. a., pl. 1—3, 6—7, 13, Sauerlandt: Deutsche Plastik der Mittelalters, Düsseldorf och Leipzig 1909, pl. 16—19, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 40—44, Leitschuh: Bamberg, Leipzig 1914, fig. 20—22), har däremot bestämdt förnekats af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1899, s. 94—104, 1901, s. 195—197 (jfr Franck-Oberaspach: Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik, Zeitschr. f. bild. K. XXXVI, s. 260—261, Leitschuh: a. a., s. 56, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 745—746). — På fransk konst skall, enligt Meier: a. a., s. 63 [221] not 24, kompositionen i ett tympanon i Patroclikirche i Soest (Inv. Westfalen, Kr. Soest, pl. 56: 1, Schmitz: Soest, Leipzig 1908, fig. 30) från omkr. 1165 återgå, men i stilistiskt hänseende har arbetet intet därmed att skaffa (jfr kap. 5).

[2] Inv. Westfalen, Kr. Soest, pl. 153: 2, Falke: Geschichte des früheren Kapuziner- und jetzigen Franziskanerklosters zu Werl (Paderborn 1911), försättsplansch (sammast. s. 27 ett bilden återgivande kopparstick från 1671).

[3] Dehio: Handb. V, s. 504.

[4] Braun, Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 119.

dräktbehandling representerar, låter sig på intet sätt förlika med den föreslagna tidsbestämningen: den tilllhör 1100-talet och är densamma, som vi funnit hos de svenska madonnorna. Visserligen hafva i reproduktionen många af dess karaktäristika undergått en höggradig förvanskning, men man bedrager sig ej på deras ursprungliga form. Här återfinna vi Hedamadonnans framsträckta armar med dess uppåtvikta handflator — händernas ställning har man, synbarligen senare, sökt motivera genom inpassandet af ett äpple eller dylikt mellan ena handens tumme och långfinger[1] — och ringdekorationen kring hennes öfverarmar,[2] den frontalt sittande bambinon med de korslagda ben, den välsignande handen, mantelfliken öfver axeln och boken på knät, stolen med de svarfvade stolparna, de långa ärmarna och den öfver underbenen snedt draperade manteln.[3] Men bilden är, oberäknadt de kopior därefter, jag i det föregående haft tillfälle att påpeka, enastående i Tyskland, och någon motsvarighet till den mångfald af typer och typvariationer vi äga hos oss, finnes där icke — någon anledning att tänka sig den franska stilriktningen fortplantad norrut genom tysk mellanhand föreligger därför ej.[4] Vidare vore dock kanske att i detta sammanhang, om också med reservation, anföra: en stuckrelief (Konungarnas tillbedjan) i Oberpleis,[5] där madonnans dräkt — med veckcirklar öfver bröstet, kjorteln mellan benen arrangerad i breda U-veck, platta veckslag längs benens sidor[6] — erinrar om madonnornas af gruppen A, samt en trämadonna i Oehlinghausen,[7]

[1] Jfr också glasmålningen i Chartres!

[2] Å atbildningen i Westfalen-inventariet synas de ej, men äro belagda så väl af det af Falke: a. a., s. 27 publicerade 1600 talssticket som af de ofvan, s. 167 not 6 omnämnda yngre kopiorna.

[3] De praktfulla kronorna å moderns och barnets hufvud stamma naturligtvis från tiden efter 1661, tidpunkten för den då till Werl öfverförda bildens allt ifrån reformationen försummade kult (Falke: a. a., s. 28—29, Schmitz: Soest, s. 32—33).

[4] Äfven den lätt uppdykande frågan, huruvida ej de svenska madonnorna blott vore att betrakta som efterbildningar af den ryktbara westfaliska kultbilden, måste för öfrigt utan vidare besvaras nekande. Äfven om detta vore tänkbart hvad angår gruppen B, kan ju dock den därmed så nära besläktade gruppen A omöjligen härledas från den tyska statyn.

[5] Inv. Rheinprovinz V: 4, pl. IX, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 26; dateras i Rhenprovins-inventariet V: 4, s. 170—171 (liksom af Beissel: a. a., s. 76) till 1100-talets midt och jämföres där (liksom af Dehio: Handb. V, s. 395) med reliefer i Brauweiler (Inv. Rheinprovinz IV: 1, pl. IV, Beissel: a. a., fig. 41) och Gustorf (Inv. Rheinprovinz III: 5, pl. III—V, jfr Wackenroder: Heil. Grab. zu Genr., s. 33—34) hvilkas samband därmed dock synes mig af rätt oväsentligt natur. Clemen: Die rheinische und westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf (Zeitschr. f. bild. K., XXXVIII, s. 96) anser Brauweiler- och Gustorf-arbetena vara af kölnisk skola (jfr Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 35, samme förf.: Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jahrhunderts, Zeitsch. f. christl. K. 1910, sp. 138). Feigel: San Pietro in Civate (Monatsh. f. Kunstw. 1909, s. 217) spårar hos det sistnämnda arbetet ett italienskt inflytande.

[6] Den breda gördeln har ungefär samma profil som Skellefteå-madonnans gördel och armringar.

[7] Atb. i Inv. Westfalen, Kr. Arnsberg, s. 102.

som dessutom bär ringar kring öfverarmarna, kanske dock också hon en yngre upprepning (från 1200-talet?) af en äldre förebild.[1] Då en utredning af denna sak emellertid ligger utanför mitt ämne, får jag inskränka mig till dessa flyktiga påpekanden. Endast ännu ett arbete har jag ytterligare att anföra, en madonna (utan bambino) från en isländsk kyrka i Köpenhamns Nationalmuseum (fig. 38).[2] Dess samband med de typer, här behandlats, är utan vidare klart, särskildt med grupp C, från hvars schema den hufvudsakligen afviker i fråga om dräktens drapering framför bålen. Likaså tydligt är det, att den — ett rått och primitivt arbete som den är, där stilelementen användts på ett oförstådt och klumpigt sätt (se t. ex. mantelns veckning!) — ingenting annat är än en af de många kopior efter äldre original, vi förut påträffat. Ögats gotiska form, kanske också det nyssnämnda dräktpartiets böljande, osymmetriska vecklinjer tyda väl snarast på 1300-talet; åtminstone är den datering bilden bär i Köpenhamnsmuseet — omkr. 1200 — med säkerhet minst 100 år för tidig. Hvad dess upphof angår, kunna olika möjligheter stå öppna. Att ställa bilden i direkt afhängighetsförhållande till fransk konst förefaller dock minst antagligt, och att det ej är Werl-madonnan, som här går igen i efterbildning — i sig själf också en föga trolig hypotes — framgår af den isländska bildens öfver axlarna burna mantel, som ej förekommer hos denna. Med tanke på de intima förbindelser, Island uppehöll med Norge,[3] ligger det gifvetvis närmast till hands att betrakta den som en (norsk) kopia efter Dyste-madonnan, en kopia efter en kopia - alltså, hvad som bäst förklarar dess differenser och dess

DEN ISLÄNDSKA MADONNAN I KÖPENHAMN.

Fig. 38. Från obekant kyrka på Island (Nationalmuseum, Köpenhamn).

[1] Jag gör också uppmärksam på en kvalitativt mycket undermålig madonna i Bischöflisches museum i Münster — med armringar och dräkten arrangerad i kors framför bröstet som inom vår grupp D — som i sin tur kanske är en kopia af denna. — Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 35, not 3 omtalar en madonna från Nicolausberg vid Göttingen (i Welfenmuseum, Hannover) som »synnerligen lik Korpobilden». Jag har ej lyckats skaffa mig kunskap därom. Vid mitt besök i museet i fråga (1912) lade jag icke märke till någon bild, om hvilken detta omdöme med rätta kunde fällas.

[2] Jensen: Nat. mus., Middelald. och Renæss., Vejledn., nr 581 A.

[3] En helgonbild af norskt ursprung omtalas en gång uttryckligen i en isländsk kyrka (Wallem, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 48).

fristående ställning gent emot samtliga de svenska grupptyper, som vi känna.

Om så är — och allt synes ju tala därför — äga vi ett visserligen indirekt, men icke mindre talande bevis för ryktbarheten af den eller de af våra 1100-tals-gudmödrar, som tack vare sin kultställning gifvit upphof till hela den konstutveckling, vi i det föregående följt, en konstutveckling, som för vårt eget land varit af stor och djuptgående betydelse, men som förmått att sätta spår äfven i grannländernas konsthistoria.

Fig. 39. Stenkumla:
detalj af krucifixet fig. 34.

Öfversikt öfver den lokala utbredningen af den svensk

UNGEFÄRLIG TIDPUNKT FÖR DE OLIKA TYPERNA	SVER					
	SMÅLAND	ÖSTERGÖTLAND	VÄSTERGÖTLAND	GOTLAND	SÖDERMANLAND	NÄRKE
Omkr. 1175. (1175—1200).				1. Viklau: madonna. 2. Stenkumla: krucifix.		
GRUPP A. 1175—1200 (1250).	1. Dädesjö: hel. Olof 2. Furuby: hel. biskop 3. Hemmesjö: madonna. 4. Hemmesjö: hel. biskop	1. Heda: madonna.				
GRUPP B. 1175—1200.		1. Appuna: madonna 2. Gistad: madonna 3. Klockrike: madonna.		1. Hejdeby: madonna.		1. Hammar madonna 2. Sköllersta madonna.
GRUPP C. 1225—1300.		1. Jerstad: madonna.	1. Björketorp: madonna. 2. Västerplana: madonna.		1. Hölö: madonna. 2. Länna: madonna. 3. Stora Malm: madonna.	
GRUPP D. 1200-talets slut—omkr. 1450	1. Furuby: madonna.		1. Forsby: madonna. 2. Kymbo: madonna. 3. Vedum. madonna.	1. Lojsta: madonna.	1. Tveta: madonna.	
GRUPP E. 1300-talets slut—omkr. 1500	1. Höreda: madonna.					

[1] Kopia, stammande från kyrka på Island, i Nationalmuseum, Köpenhamn?

nska 1100-talsskolans arbeten (jämte deras kopior).

G	E					FINLAND	NORGE
RMLAND	UPPLAND	MEDELPAD	ÅNGERMAN-LAND	JÄMTLAND	OBEKANT URSPRUNG		
udskoga: adonna.			1. Skellefteå: madonna.			1. Korpo: madonna.	
	1. Gryt: madonna.	1. Holm: madonna.					1. Dyste: madonna.[1]
	1. Färentuna: madonna.		1. Edsele: madonna 2. Sånga: madonna.	1. Näskott: madonna.			
	1. Riala: madonna.	1. Njurunda: madonna.			1. Madonna i St. hist. mus.		

FEMTE KAPITLET.

De äldre sachsiska skolorna. — Tingstäde- och Hejnum-mästarna.

1.

DEN SACHSISKA SKULPTURENS UTVECKLING.

Efter denna långa exkurs, nödvändig för att bestämma platsen för vissa af de äldsta gotländska träskulpturerna inom en hittills ostuderad skolriktning, är tid att återvända till Gotland självt.

Vi hafva hunnit fram ungefär till tiden omkr. år 1200. Det är ej långt före denna tid som, efter hvad förut (s. 32) sagts, det tyska befolkningselementet på ön nått den talrikhet och den säkra sociala ställning, att det förmått konsolidera sig i ett stadssamhälle, som hastigt uppblomstrade genom nya inflyttningar, hela tiden i en lifligt kontakt med det kontinentala hemlandet. Framhållits har också, hvilka de trakter voro, som denna kontakt framför andra berörde: det sachsiska hertigdömet. Och vid eller strax efter denna tid och just där — särskildt i Westfalen och (det n. v.) Sachsen — är det, som den tyska monumentalplastiken når fram till den mognad och den höjd, som den franska, vi tidigare betraktat, några decennier tidigare nått.

Den sachsiska plastikens utvecklingsgång ligger nu tämligen väl klarlagd tack vare en rad förtjänstfulla forskares arbete, särskildt det som utförts af Goldschmidt[1] och Creutz,[2] den förre framför allt sysselsatt med blomstringsperioden under det 13:de århundradets förra hälft, den senare med dess förberedelse-epok under det föregående seklet. En hastig öfversikt däraf skall här gifvas.

[1] Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil (Berlin 1902).

[2] Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland (Köln 1910); tidigare utveckladt i ett föredrag: Eine Goldschmiede- und Malerschule des 12. Jahrh:s., i Kunstgeschichtliche Gellschaft, Berlin 1906 (ref. i Deutsche Lit. zeit. 1906, sp. 2045—2046, 2104—2106).

ROGKERUS VON HELMERSHAUSEN.

Som all medeltida monumentalkonst på denna sida Alperna har här skulpturen utgått ur småkonsterna, elfenbenssnideriet och guldsmedskonsten, särskildt den sistnämnda. I spetsen för utvecklingen, så som den gestaltar sig i Sachsen under 1100-talet, har Creutz[1] t. o. m. ansett sig kunna ställa en klart individualiserad mästare inom detta fack, den vid århundradets första början lefvande munken Rogkerus von Helmershausen, som redan Ilg[2] identifierat med den tidigare (s. 83) nämnde konstteoretikern Theophilus, författare till handboken »Schedula diversarum artium».[3] En hel serie arbeten hafva blifvit mer eller mindre nära grupperade kring honom, de figuralt viktigaste ett bäraltare i domen i Paderborn[4] ett annat dylikt i franciskanerkyrkan i samma stad (från benediktinerklostret Abdinghof),[5] Godehard- och Epiphanius-skrinen i domen i Hildesheim[6] samt en platta med en sittande Kristus i Kölns Kunstgewerbemuseum,[7] i hvilkas dekoration en — liffull och tekniskt mästerlig — gravyr ofta spelar en framträdande roll, men där också,

[1] A. a. s. 17—35, jfr samme förf.: Aus der Werkstatt Rogerus' (Zeitschr. f. christl. K. 1909 sp. 357—370).

[2] Inledn. till Theophilus presbyter: Schedula diversarum artium I (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII, Wien 1874, s. XLIII—XLVIII).

[3] Mot denna identifiering hafva dock mer eller mindre bestämda invändningar gjorts, se Clemen, Zeitschr. f. bild. K., XXXVIII, s. 124, Witte: Liturg. Ger. d. Samml. Schnütgen, s. 30—31, Cohn-Wiener: rec. af Creutz: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland (Monatsh. f. Kunstw. 1912 s. 191); däremot är den godtagen af Beissel: Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf VII. Der Tragaltar des Domschatz zu Paderborn (Zeitschr. f. christl. K. 1902, sp. 337—338) och von Falke: Deutsche Schmelzarb., s. 13, 17 (jfr samme förf.: Die Klosterkunst des 10. und 11. Jahrhunderts, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, s. 240).

[4] Afb. i Inv. Westfalen, Kr. Paderborn, pl. 54—55, von Falke: Deutsche Schmelzarb. pl. 9—11, samme förf., Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, fig. 194, Beissel, Zeitschr. f. christl. K. 1902, sp. 331—334, Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 10, 15, Clemen, Zeitschr. f. bild. K. XXXVIII, s. 125.

[5] Afb. i Inv. Westfalen, Kr. Paderborn, pl. 82: 2—84, von Falke: Deutsche Schmelzarb., pl. 12—14, samme förf., Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, fig. 195, Kleinschmidt: Der Abdinghofer Tragaltar, eine Arbeit des Rogerus von Helmershausen oder des Reinbold von Paderborn? (Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 261—262, 265—266, 269—270, 273—274), Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 11. — Kleinschmidt: a. a., sp. 269—276, har visserligen gjort gällande omöjligheten af att sammanställa detta altare med det föregående, men Creutz, Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 357—359, (jfr samme förf.: Anf. d. monum. Stil., s. 22, von Falke: Deutsche Schmelzarb., s. 15) har mot honom påvisat det nödvändiga sammanhanget dem emellan, äfven om han erkänner att vissa delar af arbetet i fråga återgå på Rogkerus' medhjälpare, guldsmeden Reinbold.

[6] Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 12—14; Godehard-skrinet är tidigare af von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, s. 427, attribueradt till en lärjunge till Rogkerus (efter 1130).

[7] Creutz: Anf. d. monum. Stil., pl. I, samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1909, afb. sp. 361—363.

särskildt på de stora skrinen, större eller mindre delar bestå af drifna figurreliefer af ansenlig höjd.

Det är Rogkerus, som, enligt Creutz, är den store stilbildaren för den sachsiska konsten under det 12:e århundradet, hvilken han påverkat ej mindre genom öfverlägsenheten i sin egen produktion, uppslagsgifvande som den varit för en mängd samtida och efterföljande guldsmedsateljéer, än — kan man antaga — genom sitt tekniska skriftställeri. Hans utgångspunkter äro flera, elfenben, metallgravyrer och miniatyrer af rhenskt och engelskt ursprung,[1] men hvad tidigare på sin höjd antydts[2], utvecklas hos honom konsekvent och exklusivt till något egenartadt nytt. Den stil, i hvilken hittills på konstens olika områden arbetats, bestod af de mer eller mindre missförstådda och missbildade relikten fran antiken, en målerisk, oplastisk stil med förkärlek för mjuka linjekurvor och osymmetrisk anordning både af kompositionen och dess enskilda delar t. ex. dräktdraperingen. Rogkerus-skolan gör rent hus med dessa föråldrade och urartade relikt. Hvad den i sin reliefplastik — Hildesheimskrinen och de andra nyss uppräknade monumenten — sträfvar mot, är monumentalitet och sluten form, ej efter de pittoreska effekterna. Införandet af en strängt symmetrisk kompositionsgruppering och för de enskilda figurerna en i möjligaste mån obruten frontalitet, afsedd att med den höga reliefens hjälp gifva intryck af fast massa, är ett af medlen därtill. Ett annat är linjeförningens hårdhet och förenklade knapphet, dräktveckens raka, icke kurvatiska förlöpande och skarpt brutna vinklar, där de mötas, i stället för mjuk förmedling. Det är, hvad ytbehandlingen beträffar, en rent linealt *tecknande*, gravyrmässig stil, som reducerar enskildheterna till ett minimum och är mera antydande än utförligt detaljerande i sina angifningar.[3]

Det är, som sagdt, denna stil — antingen den nu verkligen får ges det individuella upphof, Creutz menat, eller ej — hvilken blir bestämmande för hela den konst, vi här sysselsätta oss med, under största delen

[1] Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 19—20, jfr samme förf.: Rheinische Goldschmideschulen des X. und XI. Jahrhunderts (Zeitschr. f. christl. K. 1908, sp. 236—238), samme förf.: Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jahrhunderts (sammast. 1910, sp. 131—136).

[2] Se därom Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 14—16, jfr också nedan, s. 195—196.

[3] Se Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 27—28, 30, jfr Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 44. Däremot saknas blicken för stilens nyheter hos von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, s. 242: »Wie die Schedula einen zusammenfassenden Rückblick auf die Klosterkunst des 11. Jahrhunderts gibt, so ist auch Rogerus in seinen Werken kein Neuerer oder Bahnbrecher, sondern ein später, die überlieferten Kunstmittel mit sicheren Geschick handhabender Vertreter der absterbenden Richtung, die in der verfeinerten Griechenkunst ihr Vorbild verehrte.»

af 1100-talet upptagen och återspeglad främst inom guldsmideriet,[1] men också inom måleriet[2] och textilkonsten.[3] Monumentalplastiken är ej sen att följa efter.[4]

MONUMENTAL-PLASTIK.

Af hvad i det föregående anförts, får dock ej den slutsatsen dragas, att »Rogkerus-stilen» vuxit fram i ett slag och bör betraktas som en enskild konstnärs »uppfinning». Äfven om den fått sin slutgiltiga utformning under den märkliga Helmershausen-munkens händer, har den förutsättningar hos vissa en äldre tids mästare, och hafva förberedande ansatser icke saknats. Några af dessa hafva redan påpekats (s. 194). De yppa sig inom den omedelbart föregående småkonsten — jag hänvisar särskildt till en med förgyllda silfverbleck beklädd madonna, utgången ur Theophanuateljén i Essen vid 1000-talets midt, i därvarande dom[5] — men de återfinnas också inom den samtida monumentalplastiken i sten (undantagsvis trä eller brons), så som vi känna den af de fåtaliga verk, den har att uppvisa. T. o. m. starkare än annorstädes, tvifvelsutan beroende på det tvång till knapphändig förenkling, som själfva materialet utöfvat, hafva där tendenserna till slutenhet och linear hårdhet gjort sig gällande,[6] som man ser det t. ex. af helgonrelieferna i klosterkyrkan i Werden från 1000-talets 2:a hälft,[7] relieferna från tornet af den 1060 fullbordade Mauritzkirche vid Münster (Landesmuseum, Münster),[8] en grafsten från Borghorst (Bischöflisches museum, Münster),[9] en trämadonna i domen i Paderborn,[10] men

[1] Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 29—35, jfr Schnütgen: Drei romanische Bronze kruzifixe der Rogkerus-Werkstatt (Zeitschr. f. christl. K. 1908, sp. 97—100), von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, s. 242—243.

[2] Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 37—41.

[3] Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 43—50, jfr samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 364—370.

[4] Creutz: Anf. d. monum Stil., s. 51—69, jfr samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 363.

[5] Inv. Rheinprovinz II: 3, fig. 24, Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 36, von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, fig. 193, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 66.

[6] Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 53—54.

[7] Inv. Rheinprovinz II: 3, fig. 41, Meier: Die Reliefs von der Mauritzkirche in Münster (Westf. 1914, s. 25—29, pl. 3), jfr Dehio: Handb. V, s. 502, Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 33.

[8] Creutz: a. a., pl. II, Schmitz: Münster, fig. 7, Meier, Westf. 1914, pl. 4. Deras samband med de nyssnämnda relieferna i Werden framhållet af Meier: a. a., s. 25—27.

[9] Inv. Westfalen, Kr. Steinfurt, pl. 4: 1, Creutz: a. a., fig. 38, jfr Dehio: Handb. V, s. 55, Beissel: Die westfälische Plastik des 13. Jahrhundert (St. aus. M.-Laach 1903, s. 314). — Ehuru jag ingenstädes funnit det påpekadt, står gifvetvis med denna sten i det närmaste samband ett fragment af ett skulpteradt stenkors från Wüllen (Landesmuseum Münster; afb. i Inv. Westfalen, Kr. Ahaus, s. 99), kanske också ett krucifix af trä i Sammlung Schnütgen, Köln (Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 9: 2) — obs. de från midjan nedhängande flikarna!

[10] Inv. Westfalen, Kr. Paderborn, pl. 44: 1, Creutz: a. a., fig 37. Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 452, tviflar dock på statyns datering till så tidig tid som 1000-talet.

äfven verk af så hög kvalitet som kejsar Rudolfs af Schwaben († 1080) grafplatta af brons i domen i Merseburg[1] och hertig Wittekinds monument i stiftskyrkan i Enger[2] måste här tagas i betraktande. Det är dock under Rogkerus' tid och i intim växelverkan med guldsmedskonsten, som den nya stilfasen på allvar upptages af monumentalskulpturen, hvilken därmed fullständigt emanciperar sig från den ottonska tidens oplastiska måleriskhet och redan under 1100-talets 2:a decennium blir mogen äfven för så helt af det nya präglade arbeten som den berömda, från 1115 stammande korsnedtagningsreliefen (»Externsteine») nära Horn[3] eller den 1129 daterade funten i stiftskyrkan i Freckenhorst.[4] Som led i stilutvecklingen viktiga verk, ej mycket yngre än de sistnämnda, äro några grafstenar i Quedlinburgs stiftskyrka, lagda öfver trenne abbedissor från 1000-talet[5], samtliga, så som först Goldschmidt[6] gjort gällande, från

[1] Creutz: a. a., pl. III: a., Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 4, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 116, Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 20.

[2] Inv. Westfalen, Kr. Herford, pl. 4: 3, Creutz: a. a., pl. III: b. Kisa: Die Externsteine (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1893, s. 111, not 54) daterar stenen till 1100-talets midt, likaså Cohn-Weiner, Monatsh. f. Kunstw, 1912, s. 192, Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 455, t. o. m. till omkr. 1200 (Dehio: Handb. V, s. 117: »12. Jh.»), men utan tvifvel har Creutz rätt då han (Anf. d. monum. Stil., s. 56, jfr samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 363) ställer densamma i nära samband med Rudolfs af Schwabens nyssnämnda grafplatta. Däremot förefaller naturligast att med de nedan omtalade Quedlinburgstenarna sidoordna en grafsten i Altenplathow (afb. af Döring: Der romanische Grabstein in Altenplathow, Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 185—186, Creutz: Anf. d. monum. Stil., pl. IV, Kemmerich: a. a., fig. 84), hellre än med Wittekind-monumentet så som Creutz: Anf. d. monum. Stil., s. 57, gör det; dess stilistiska samband med nämnda grafstenar framhäfves riktigt af Döring: a. a., sp. 185—188, äfven om hans datering till omkr. 1150 är onödigt sen.

[3] Afb. t. ex. hos Kisa, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1893, pl. IV, Creutz: a. a., pl. IV, Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., pl. s. 32—33; om reliefens samband med äldre alster af metallkonst, jfr Creutz: Frühromanische Bronzearbeiten in Nordwestdeutschland (Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 39). Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 741 menar, att det nämnda årtalet, som närmast gäller själfva det grottkapell, hvars fasad reliefen smyckar, men som allmänt angifves äfven för denna, är att betrakta som »fort hypothétique; c'est bien plus avant dans le XIIe siècle qu'on serait tenté de placer un morceau de cette envergure». Creutz påpekanden (Anf. d. monum. Stil., s. 59—60) af dess stilsammanhang med Rogkerusskolan gör emellertid detta tvifvel öfverflödigt.

[4] Afb. i Inv. Westfalen, Kr. Warendorf, pl. 108—109, Effmann: Die Bildwerke auf dem Taufsteine in der Stiftskirche zu Freckenhorst (Zeitschr. f. christl. K. 1889, sp. 111, 113—114), Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 41. Äfven detta arbetes inskriftligt gifna datering har betviflats af Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 326, 328, där dess tillkomstid förmodas ligga omkr. 100 år senare, dock helt visst med orätt. — I nära samband med denna funt ställer Creutz: a. a., s. 63, den bekanta dopfunten från Neumarktkirche (nu i domen) i Merseburg (Creutz: a. a., fig. 42, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 117), medan Bergner: a. a., s. 139, hänför den till tiden omkr. 1200 och Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 29, till 1000-talets slut (!).

[5] Creutz: a. a., pl. VI, Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 72—73, Goldschmidt: Stud. zur Gesch. d. sächs. Skulpt., fig. 1, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 178.

[6] A. a., s. 6.

tiden kring eller omedelbart efter kyrkans återställande, afslutadt år 1129, efter en inträffad brandolycka.[1] I all sin hänsynslöshet är här »Rogkerus-stilens» kärfhet och radikala linjeförenkling genomförd ända till råhet, samtidigt som den senare utvecklingen här äger sina fasta utgångspunkter.[2]

Inom denna utveckling särskiljer Goldschmidt[3] trenne faser och sammanställer i trenne hvarandra i tiden efterföljande grupper de monument, som här komma i fråga, hvar och en representerande sin särskilda stil, en indelning som trots det drag af schematism, hvilket nödvändigtvis kommer att vidlåda densamma, och trots den kritik, som kommit den till del,[4] dock otvifvelaktigt bäst är ägnad att framhäfva det väsentliga i evolutionens förlopp. Den första gruppen, hvars stilkaraktär i det föregående betecknats som »Rogkerus-stilens» konsekventa tillämpning inom monumentalplastiken,[5] är omfattande nog, inneslutande ej blott de nyssnämnda Quedlinburg-stenarna, men också så sena arbeten som ärkebiskop Friedrich von Wettins[6] († 1152) grafvård af brons i domen i Magdeburg,[7] bronsportarna i Sofiakyrkan i Novgorod,[8] ett altare (tympanon?) »STIL 1».

[1] Jfr härom särskildt Wackenroder: Heil. Grab. in der Stiftsk. zu Genrode, s. 45—47, Bachem: Sächsische Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 13 Jahrhunderts (Weimar 1908), s. 9—10; samma datering hos Creutz: a, a., s. 60, Bergner: a. a., s. 220, Michel: a. a., s. 743. Kemmerich: a. a., s. 158, framkastar, dock utan att angifva några skäl, möjligheten för en datering till århundradets midt (under det att Bode: a. a. s. 30 velat föra stenarna ända till 1000-talets slut!)

[2] Se Creutz: a. a., s. 62, Bachem: a. a., s. 8 -9, jfr Kemmerich: a. a., s. 158—159.

[3] A. a., s. 5—21, jfr Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 220—221.

[4] Se Bachem: a. a., s. 6—7.

[5] Jfr Goldschmidt: a. a., s. 5—6, 20

[6] Ej biskop Giseler († 1004) som det uppgifves af Bode: a. a., s. 29, med datering till omkr. 1100 (samma datering hos Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn, Strassburg 1899, s. 11, medan Springer: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2:a uppl. Bonn 1886, I, s. 14, t. o. m. uppgifvit 1000-talets förra hälft!). — Den riktiga identifieringen är gjord redan af Braun: Pont. Gew., s. 45, not 1.

[7] Afb. hos Goldschmidt: a. a., fig. 2, Creutz: a. a., fig. 40, Bode: a. a., s. 28, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 32, Kemmerich: a. a., fig. 76. Goldschmidt (s. 6—7) har bevisat att grafplattan är gjuten vid eller strax efter biskopens död.

[8] Afb. hos Adelung: Die korssunschen Thüren in der Kathedralkirche zur heil. Sophia in Nowgorod (Berlin 1823), pl. I, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 12 Jahrh., pl. 2—3, Brykczynski: La porte de bronze connue sous le nom de porte de Plock (R. de l'art chrét. 1903, s. 139), Ahrenberg: Några meddelanden om »Sigtuna-portarna» i Nowgorod (Fornv. 1907, s. 39). Portarnas datum har af Hasak: Zur Geschichte des deutschen Bildwerke des XIII. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 371—373) kunnat fixeras till 1152—1154 (jfr Goldschmidt: a. a., s. 6—7, Bode: a. a., s. 31). Att de äro att betrakta som sachsiska arbeten har uppvisats redan af Adelung: a. a., s. 103—107, och torde fastställa trots de tvifvel, som från vissa håll rests däremot (se Brykczynski: a. a., s. 140). Nyligen hafva af Ahrenberg: a. a., s. 41—42, gjorts vissa påpekanden afsedda att möjligen styrka riktigheten af den af Wallin: Sigtuna stans et cadens, s. 238—240, meddelade, för öfrigt

af stuck — med däri insatt madonnabild — i domen i Erfurt[1], de symboliska figurerna (representanter för saligprisandet) i samma material öfver kapitälen i det norra sidoskeppet i S:t Michael i Hildesheim,[2] emporreliefen (Kristus och apostlarna, stuck) i Kaiser Friedrich-museet, Berlin, från Kloster-Gröningen[3] och de fragmentariska relieferna från det s. k. Heliga grafkapellet i stiftskyrkan i Genrode,[4] samtliga från tiden efter århundradets midt. Särskildt i sistnämnda arbeten — de från Gröningen och Genrode liksom också vissa andra t. ex. den från 1160-talet stammande tympanonreliefen i S:t Patrocli i Soest[5] — spåras dock en stilförvandling, som betecknar upplösandet af de från seklets början ärfda traditionerna. Frontaliteten iakttages icke längre så ängsligt, linjerna mjukna på nytt, draperivecken dragas visserligen ännu rakt och i möjligaste mån obrutna, men med större förkärlek för deras effektfulla förlöpande — det gäller framför allt Genrode-relieferna, där en kurvatisk skönlinighet rätt bestämdt

tämligen förvirrade traditionen om portarnas svenska ursprung — påpekanden som emellertid äro föga ägnade att göra denna sannolikare. (Angående den detalj i den på den ena porthalfvan framställda Limbus-scenen, som Ahrenberg vill tyda med tillhjälp af den svenska Sigfridslegenden, se Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 159, not 2; jfr för öfrigt Adelung: a. a., s. 103, 129—142). — Enligt Bode: a. a., s. 31, äro de likaledes sachsiska bronsportarna i domen i Gnesen (afb. a. a., pl. s. 30—31, Dehio-Bezold: a. a., 12 Jahrh., pl. 1) något senare än dem i Novgorod.

[1] Creutz: a. a., s. 62—63, pl. VII, Pindar: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Berlin-Neubabelsberg 1914—), fig. 10, jfr Greinert: Erfurt. Steinpl., s. 4.

[2] Några afb. af Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. II, pl. 88. Af Bachem: a. a., s. 11, äro de förda till samma tid som Quedlinburg-stenarna, men med större sannolikhet stamma de, som både Goldschmidt: a. a., s. 8, och Creutz: a. a., s. 69, mena, från kyrkans restaurering 1164. (Dehio: Handb. V, s. 204: »gegen 1186».)

[3] Creutz: a. a., pl. VIII, Vöge: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der Königlichen Museen zu Berlin IV. Die deutsche Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder (2:a uppl., Berlin 1910) n:r 1, Goldschmidt: a. a., fig. 5 (detalj). Af de båda sistnämnda författarnas (resp. s. 3 och s. 8) liksom af Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 744 dateras verket till omkr. 1170, medan Creutz: a. a., s. 63, sätter detsamma till kort efter 1150 (Bachem: a. a., s. 20, på svaga skäl t. o. m. betydligt före detta årtal; jfr också Sommer: Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt, Zeitschr. f. christl. K. 1889, sp. 345—350, med datering till 1000-talets slut!). Ett tvifvelsutan riktigt observandum göres af Feigel, Monatsh. f. Kunstw. 1909, s. 217, med hans påpekande af det norditalienska stilinslag, som i detta arbete torde föreligga; Feigel utför ej närmare sitt uppslag, men en jämförelse mellan emporfigurerna och de af honom (s. 209—211) afbildade relieferna på altarciboriet i San Pietro i Civate bestyrker det tillräckligt, hvad också väl stämmer samman med af andra författare gjorda observationer af analog art (se ofvan, s. 22, not 6, och nedan, s. 201, not 1).

[4] Inv. Anhalt, pl. 5; Kristus-reliefen afb. hos Goldschmidt: a. a., fig. 6. Af Goldschmidt: a. a., s. 9, dateras relieferna till 1100-talets sista tredjedel — hvad Wackenroder: a. a., s. 53, preciserar till 1170-talet — af Bachem: a. a., s. 20, däremot till omkr. 1160. Creutz: a. a., s. 79, synes ansluta sig till Goldschmidt; Bode: a. a., s. 31, har antagit århundradets slut.

[5] Inv. Westfalen, Kr. Soest, pl. 56 : 1, Schmitz: Soest, fig. 30; jfr Creutz: a. a., s. 62, 63, 64, Vöge: a. a., s. 3, samt ofvan, s. 186 not 1. Dehio: Handb. V, s. 459, daterar arbetet till 1100-talets slut, Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 313, till 1200-talet.

arbetar sig fram — hela modelleringen får en lifligare faktur och reliefen närmar sig friskulpturen.[1] De stå, dessa verk, på gränsen till Goldschmidts[2] »stil II», just utmärkt af de egenskaper, hvilkas framspirande här låter sig ana: skönlinigheten, mjukheten, den måleriska ytbehandlingen.[3]

»STIL II».

Den 2:a gruppens arbeten äro dels grafmonument som biskop Adelogs († 1190) i domen i Hildesheim,[4] abbedissan Agnes' († 1203) i Quedlinburg[5] och, enligt antagande, biskop Ludolfs († 1205) i Magdeburg (brons),[6] dels en rad arkitektoniskt-dekorativa arbeten i stuck: tympanon med Kristus och tvenne helgon i S:t Godehard i Hildesheim[7] från 1100-talets slut[8] samt korskranken i S:t Michael i samma stad[9] och i Liebfrauenkirche i Halberstadt,[10] det förra representerande en äldre

[1] Ett figurarbete i verklig friskulptur är den egendomliga, i brons utförda ljushållaren i domen i Erfurt, enligt Creutz: a. a., s. 68 (pl. IX, fig. 17) från 1150—1175 (jfr Buchner: Werke des mittelalterlichen Bronzegusses im Erfurter Dom, Zeitschr. f. christl. K. 1903, sp. 150—156 [afb. sp. 151—152], Bode: a. a., s. 31).

[2] A. a., s. 9—17, 20, jfr Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 220.

[3] Bachem: a. a., s. 20—21, 28—29, 92—93, vill göra troligt, att denna utveckling i själfva verket fortlöpt på två parallella linjer och att alltså tvenne olika riktningar, en ortodoxt gravyrmässig (omfattande »stående» grafstensfigurer) en annan friare (sittande figurer) — som till slut skulle hemföra segern — arbetat sida vid sida. Sin åsikt stöder han emellertid, som vi sett, på dateringar som icke verka öfvertygande, äfven om naturligtvis må erkännas, att evolutionen framför allt under sitt senare förlopp företett större eller mindre oregelbundenheter, beroende på olika mästares närmare eller fjärmare ställning till tidstendenserna.

[4] Kemmerich: a. a., fig. 78, Goldschmidt: a. a., fig. 7 (detalj). Mot den sistnämndes datering (s. 9) af detta monument till tiden för biskopens död vänder sig Bachem: a. a., s. 18, och håller före, att det stammar »aus einer viel späteren Zeit» — en förmodan som redan tidigare tveksamt framkastats af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 197, not 7 — ja Dehio: Handb. V, s. 200 nämner t. o. m. 1300-talet. De framförda skälen gifva dock ej bindande bevisning (jfr också Kemmerich: a. a., s. 163).

[5] Kemmerich: a. a., fig. 80. Enligt Bachem: a. a., s. 16, från 1200-talets senare del (?).

[6] Afb. hos Goldschmidt: a. a., fig. 4, Kemmerich: a. a., fig. 81, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 33, Bode: a. a., s. 29. Ingen inskrift ger upplysning, om hvem den döde är, men Goldschmidt: a. a., s. 6—7, 9, har gjort troligt, att vården tillhört den här nämnde eller — hvad senare också förfäktats af Hasak, Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 273—276 — dennes företrädare Wichman († 1192); förstnämnda attribuering synes vara den sannolikaste (se Kemmerich: a. a., s. 165—166), på grund hvaraf monumentet blir satt till en något senare tid (1205 eller strax därefter) än den som Bachem: a. a., s. 16, och Dehio: Handb. V, s. 334, båda vidhållande Wichmans namn, uttala sig för. (Bode: a. a., s. 29, som anser det täcka Friedrich von Wettins graf, menar det vara från 1100-talets midt).

[7] Afb. hos Meier: Rom. Port., pl. VII: 16, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 28, Goldschmidt: a. a., fig. 8—9, (detaljer).

[8] Goldschmidt: a. a., s. 10 (Creutz: a. a., s. 64: 1190); enligt Bachem: a. a., s. 18 ett handtverksarbete från 1240—1250 (jfr Bode: a. a., s. 42), häremot dock Meier: a. a., s. 61 [219], not 8.

[9] Afb. hos Gerland: Hildesheim und Goslar (Leipzig 1904), fig. 21, detaljer hos Michel, Hist. de l'art, II: 2, fig. 469, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk., I pl. 17, Weese: Bamb. Domsculpt., fig. 4—5.

[10] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIII, fig. 112—114, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 7, 8: a—b, detaljer hos Goldschmidt: a. a., fig. 13, 35, 37, Michel: a. a., fig. 468, Sauerlandt: a. a., pl. 6—7, Bode: a. a., s. 45.

stilfas,[1] sistnämnda, ehuru blott obetydligt senare — från 1200-talets början — en yngre.[2] Det är, som sagdt, under de 20 år — omkr. 1190—1210 — inom hvilka dessa verk falla, ett fortbildande, som äger rum af de hos den första gruppens sista verk uppdykande uppslagen och som mest typiskt resulterar i Halberstadt-skrankets reliefer. Här är allt flytande linjemelodik, asymmetri, rörelse, pittoreska effekter, ofta gående till öfverdrift och manér.[3] Orsaken till hela denna förändring har af Goldschmidt[4] slående klart blifvit uppvisadt: det är den sachsiska skulpturens upptagande af byzantinska stilmotiv, dess anslutning till mönster, man fann i byzantinsk småkonst, elfenbensreliefer framför allt, som icke minst under korstågstiden i mängd öfverfördes till västerlandet,[5] så som samtidigt eller

BYZANTINISM.

[1] Enligt Goldschmidt: a. a., s. 10, från efter år 1192; ungefär samma datering (till omkr. 1200 eller strax därefter) hos Bachem: a. a., s. 16, 26, Dehio: Handb. V, s. 204, Michel: a. a., s. 744 (Bode: a. a., s. 43: omkr. 1186, Hasak: a. a., s. 18: »nach 1180». Här som annorstädes förtjäna emellertid Hasaks tids- och stilbestämningshypoteser föga tilltro, jfr Kraus, rec. af Hasaks arbete i Rep. f. Kunstw. 1900, s. 67.)

[2] Goldschmidt: a. a., s. 12, så också Bode: a. a., s. 44, medan Michel: a. a., s. 744, och Dehio: Handb. V, s. 166, icke synas anse det uteslutet, att det stammar redan från föregående sekels sista år. Bachem: a. a., s. 21—27, går som oftast stick i stäf mot äldre åsikter; enligt honom (s. 24) stammar skranket — hos hvars olika figurer han, kanske med rätta, ser utslag af skilda stilströmningar, dock uppenbarande sig hos samme mästare — från så tidig tid som omkr. 1180, vore alltså betydligt äldre än Hildesheimskranket. De skäl, han ger, för att detta senare skulle hafva användt Halberstadt-skranket som förebild, synas dock lika väl kunna tydas i motsatt riktning. — Stilistiskt närstående dessa korskrank är ett tredje, nu blott delvis bevaradt och förhållandevis förbisedt, i slottskyrkan i Hamersleben (Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, Hannover 1861—1883, I—II, pl. 23, Mohrmann-Eichwede: a. a. I, pl. 79), dock snarast att betrakta som ett mellanled emellan dessa och Gröningen-emporen (jfr Weese: a. a., s. 38) och därför väl några tiotal äldre än 1200-talets början, såsom det dateras af Dehio: Handb. V, s. 173.

[3] Goldschmidt: a. a., s. 12—13, jfr Wolters: Beitr. zur Gesch. d. Skulpt. im Halberst. Dom, s. 36—37, Weese: a. a., s. 37—38. Anmärkas må, att den äldre stilen i vissa fall bibehåller sig ännu under 1200-talets första år, så i abbedissan Agnes' nyss omnämnda grafsten i Quedlinburg och hos den stora Petrus-statyn i »Stiftskeller» vid Petrikirche i Fritzlar se Creutz: a. a. s. 69, fig. 43).

[4] A. a., s. 13—17. Ungefär samtidigt med Goldschmidt har Vöge, Rep. f. Kunstw. 1899, s. 97—104, 1901, s. 195—197, med eftertryck framhållit den byzantinska småkonstens utomordentliga betydelse för den tyska monumentalplastiken i gemen under denna tid. Hvad de sachsiska monumenten angår, menar han (Rep., f. Kunstw. 1901, s. 195) det dock vara osäkert, huruvida här föreligger ett direkt användande af byzantinska originalverk eller »das Wiederauf- und Fortleben älterer seit langem im Abendlande acclimatisirter byzantinischer Richtungen». Vöges tvifvel är säkert obefogadt. Visserligen har den äldre sachsisk-westfaliska konsten icke saknat byzantinska, väl i de flesta fall från ottonsk tid ärfda element — sådana förekomma hos Rogkerus själf (Creutz: Anf. d. monum. Stil. s., 20, Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 43), hos de äldsta abbedissgrafvarna i Quedlinburg (Bode: a. a., s. 30, Bachem: a. a., s. 8; jfr också ofvan, s. 115) eller tympanet i S:t Patrocli i Soest — men tack vare Creutz' forskningar och hans understrykande af den tyska 1100-talstidens självskapade originalitet är man nödsakad att förklara uppkomsten af den nya stilfasen så som Goldschmidt gjort, d. v. s. genom antagandet af en direkt och medveten anslutning till byzantinska mönster, ej genom en regeneration af äldre, undanskjutna.

[5] Se t. ex. sammanställningen af Humann, Rep. f. Kunstw. 1902, s. 17—20, jfr Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 343—344.

redan tidigare det sachsisk-westfaliska måleriet ställt sig under ett likartadt beroende.[1] De byzantinska stilelementen tillhöra det allra viktigaste material, hvarmed den tyska plastiken berikar sig. Ej blott här, men så godt som öfverallt, dit de undan för undan tränga in, och ännu långt efter denna tid, uppenbara de sig där och ingå olikartade föreningar med andra, annorstädes ifrån kommande,[2] något hvartill vi i det följande ofta skola få tillfälle att iakttaga.

De byzantinska stilelementens upptagande inom den sachsiska skulpturen har emellertid icke betydt detsamma som ett mekaniskt kopierande. Sammansmältningen af de äldre stildragen[3] med de nya har nödvändiggjort en medveten bearbetning, hvars principer af Goldschmidt[4] blifvit framställda, särskildt som de framträda i sättet för figurdraperingen, deras mest karaktäristiska utslag. De yttra sig där, då de som i Halberstadtskrankets reliefer drifvas till sin spets, i ett starkt öfverdrifvande af förebildernas dekorativa värden, i en linjeextravagans, som fördubblar eller tredubblar de ursprungliga motiven i afsikt att öfverträffa dem i rörlighet och pittoreskt behag, i ett ornamentalt försnirklande och förvridande, som går öfver gränsen äfven för ett stiliseradt återgifvande af ett af de mjuka tygstoff, som brukar sluta sig kring den byzantinska konstens antikt inspirerade figurer[5] — principer måhända, som Freyer[6] menar, bottnande i den urgamla förkärlek för upprepningen och den dekorativa linjen, som

[1] Hascloff: a. a., särskildt s. 271—352, samme förf.: La miniature dans les pays cisalpins depuis le commencement du XIIe jusqu'au milieu du XIVe siècle (Hist. de l'art II: 1, s. 359—360); jfr Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, särskildt, s. 27—37, 65—81, 92—97, samme förf.: Soest, s. 52—54 — där de byzantiska elementen i det westfaliska monumentalmåleriet förklaras som till öfvervägande del inlånade från den byzantinskt påverkade syditalienska konsten — samt i anslutning därtill Rothert: rec. af Koch, Die Kunst in der westfälischen Grafschaft Mark, Dortmund 1910 (Westf. 1910, s. 127—128) och samme förf.: Eine romanische skulptur im Patroklimünster zu Soest (sammast. 1912, s. 79—80). Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 218, 220, menar också, att det varit monumentalmåleriet snarare än småskulpturen, som varit af betydelse för öfverledandet af de byzantinska strömningarna (jfr också Reiche: Port. d. Parad. am Dom zu Paderb., s. 4). Det antagliga är väl, att flera faktorer på en gång samverkat till resultatet.

[2] Jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 198—204.

[3] Dessas fortlefvande äfven i de nya formerna framhäfves skarpt af Creutz: a. a., s. 67—68, jfr också Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 51—52, och ofvan, s. 9. Att öfver hufvud taget uppblomstringen af den tyska skulpturen vid denna tid har sina orsaker i dennas egen utvecklingskraft och att den från byzantinsk konst blott lånat de yttre formelementen, har särskildt starkt understrukits af Haendcke, Rep. f. Kunstw. 1911, s. 111—113, om också med ett orättmätigt underskattande af den roll, den byzantinska konsten trots allt har spelat för nybildningarna i occidenten (se Köhler: rec. af Haendckes uppsats, Kunstgesch. Anz. 1911, s. 23—26).

[4] A. a., s. 13—16.

[5] Jfr de belysande sammanställningarna hos Goldschmidt: a. a., fig. 14—15.

[6] Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des XIII. Jahrhunderts (Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 263).

Worringer[1] funnit så utmärkande för den germanska rasen och hvars »unendliche Melodie» han — dock med väl stark pressning af de enskilda fenomenen till förmån för sin abstrakta tes[2] — velat se som det konstitutiva draget inom hela dess konst från förkristen tid upp genom gotiken. Från och med århundradets tredje decennium undergår emellertid denna stil — inom monumenten af »den tredje gruppen»[3] — vissa förändringar under intryck af en från annat håll utgående strömning. Nyheterna emanera från det samtida inhemska måleriet, som trots dess starka beroende af byzantinska mönster utbildat en egenartad hållning. De mjuka linjerna ersättas där af hårda, plötsligt skarpt och ofta omotiveradt brutna i triangel- eller pilspetsformiga vinklar, konturerna dragas upp med tvära kast i handförningen, blifva naggade, sönderhackade och knittriga.[4] Det är denna stil, som i utvecklad form uppträder vid 1200-talets början och sedan länge fortlefver,[5] den där återverkar på plastiken, i vissa afseenden modifierande dess exhuberanta tendenser, men i andra stegrande desamma till en bizarr oro, ett osäkert och oplastiskt spel med snabba, ilande kurvor blandade med fram- och tillbakalöpande veckbrytningar, som kan kallas ett slags 1200-talets barock, allt under det att emellertid själfva modelleringen blir allt omsorgsfullare, formerna allt elegantare och ansiktena präglade af en må vara idealiserande uttrycksfullhet. Till denna grupp höra bl. a. de trenne frejdade stora grafmonumenten öfver Henrik lejonet († 1185) och hertiginnan Mathilde i domen i Braunschweig,[6] öfver grefve Dedo († 1190) och hans gemål Mechtild i slottskyrkan i Wechselburg[7]

»STIL III».

[1] Formprobleme der Gotik (München 1911), särskildt s. 27—47, 87—98.

[2] Utom af Freyer (se dennes rec. af Worringers arbete i Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 561—562) hafva emellertid arbetets grundtankar vunnit varm anslutning t. ex. af von Vitzthum: Die Malerei und Plastik des Mittelalters (Berlin-Neubabelsberg 1914—), s. 28; betydligt kyligare ställer sig däremot t. ex. Stix: rec. av Worringers arbete (Kunstgesch. Anz. 1911, s. 71—74).

[3] Goldschmidt: a. a., s. 17—20.

[4] Se Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 288—291, jfr samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 360—361, Diehl: Man. d'art byz., s. 680.

[5] Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 329.

[6] Afb. hos Sauerlandt: a. a., pl. 11, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., pl. s. 8—9, samme förf., Zeitschr. f. bild. K. 1906, sp. 375—376, Kemmerich: a. a., fig. 91, Bode: a. a., s. 50. Goldschmidts datering däraf (a. a., s. 19) till omkr. 1227 stödes från andra utgångspunkter af Kemmerich: a. a., s. 198—199. Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 4—5, 10, har tidigare velat föra det upp till 1190-talet — till strax efter 1195 — eller eventuellt 1200-talets början, hvad han ytterligare med ett par intressanta påpekanden sökt försvara i Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 376—378; stilskäl göra det dock omöjligt. (Bode: a. a., s. 50, och Dehio: Handb. V, s. 50: 1200-talets midt; Freyer: Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 261, synes, ehuru att närmare ingå därpå, vilja föra detta och närmast nedan nämnda verk till tiden *efter* de längre ned [s. 412—417] omtalade i Wechselburg och Freiberg.)

[7] Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 1.

samt öfver Wiprecht von Groitzsch († 1124) i Laurentiuskirche i Pegau,[1] en till namnet okänd Quedlinburg-abbedissas grafvård,[2] relieferna på predikstolen i Neuwerkkirche i Goslar,[3] änglarna öfver arkaderna i midtskeppet af klosterkyrkan i Hecklingen,[4] samt den af Goldschmidt[5] blott i förbigående omnämnda, men senare af Wolters[6] utförligt behandlade

[1] Inv. Königr. Sachsen XV, pl. X—XII, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13 Jahrh., pl. 7, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 2. — Likheten mellan dessa båda sistnämnda monument och Henrik lejonets påpekas af Goldschmidt: a. a., s. 19, dock äro de måhända något äldre än detta, åtminstone uppnå de det ej i konstnärlig fullkomning (jfr Kemmerich: a. a., s. 195—196; Dedo-monumentets datering till 1220-talet styrkes ytterligare däraf att, som Meier: Rom. Port., s. 42 [200], gjort gällande, den n. v. kyrkan i Wechselburg just under detta decennium uppfördes). Hasaks datering (Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 4) öfverensstämmer med den, han åsätter Braunschweig-grafven; Dehio: Handb. I, s. 323, menar Pegau-arbetet något yngre än det i Wechselburg (1240—1260). Mindre lyckligt har Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 222, i Wiprechts monument velat se ett ungdomsarbete af den store Naumburg-mästaren, en åsikt som han dock senare (Naumb. und Merseb., s. 31), synes hava öfvergifvit, hvaremot, som af Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besondere Berüchsichtigung der Erfurter Denkmäler (Strassburg 1902), s. 16, framhålles, riddar von Hahns vackra grafsten i domen i Merseburg (Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 118) synes beteckna ett mellanled mellan denne mästare och de äldre sachsiska monumenten, åtminstone icke ligga honom efter i tiden som Bergner: a. a., s. 140, håller före, och vara så sen som Dehio: Handb. I, s. 272 (1260—1280) och Bode: a. a., s. 98 (omkr. 1300) förmoda (Hasak: a. a., s. 7: omkr. 1230; jfr vidare nedan kap. 8). — Den likhet, som såväl Hasak: a. a., s. 95, som Kemmerich: a. a., s. 221, velat upptäcka mellan Henrik lejonets grafvård och grefve Gerhard von Gelderns († 1229) i Roermonde, har jag däremot svårt att se; sistnämnda arbete torde vara af kölnskt ursprung från 1200-talets midt (Lübbecke: Got. Köln. Plast., s. 28, pl. III; äfven afb. hos Kemmerich: a. a., fig. 103).

[2] Sauerlandt: a. a., pl. 10, Goldschmidt: a. a., fig. 16, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 181.

[3] Inv. Hannover II: 1—2, fig. 107; se Goldschmidt: a. a., s. 20, Bachem, a. a., s. 27—28, Bergner: a. a., s. 221, Bode: a. a., s. 49, not 1, Dehio: Handb. V, s. 147 (»um 1230 oder etwas später»). — Detta arbete närstående, ehuru förbigånget af såväl Goldschmidt som Bachem, är den bekanta bronsfunten i domen i Hildesheim (afb. t. ex. hos Bertram: Das eherne Taufbecken im Dome zu Hildesheim, Zeitschr. f. christl. K. 1900, pl. VI—VIII, sp. 135—138, Vitzthum: Mal. und Plast. d. Mittelalt. pl. I, fig. 5, Creutz: Anf. d. monum. Stil., fig. 23, Bergner: a. a., fig. 224, Michel: a. a., fig. 466), af Bertram: a. a., sp. 129 daterad till 1200-talets 2:a fjärdedel; säkerligen är den ej stort yngre än omkr. 1230 (Bergner: a. a., s. 277), åtminstone knappast från så sen tid som den, Dehio: Handb. V, s. 199, föreslår: omkr. 1250 (Bode: a. a., s. 42: 1200-talets början, Mundt: Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts, Leipzig 1908, s. 41: »aus dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts»; om dess samband med »Rogkerusstilen» se Creutz: a. a., s. 31, jfr samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 364).

[4] Delvis afb. i Inv. Anhalt, fig. 123, 134, 135, hos Puttrich: Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen (Leipzig 1836—1850) I: 1. Denkmale in den herzoglich Anhalt'schen Landen pl. 32—33, Goldschmidt: a. a. fig. 17 och Mohrmann-Eichwede: a. a. II, pl. 74; enligt Dehio: Handb. V, s. 180, från omkr. 1230 (1100-talets slut enligt Bode: a. a., s. 43). Som hufvud m. m. äro tillsatser från 1500-talet (Inv. Anhalt, s. 163, Bachem: a. a., s. 27, not 1) är Goldschmidts karaktäristik (a. a., s 19—20) delvis förfelad; jfr Wolters: a. a., 45—48, med särskiljande af olika utvecklingsgrader figurerna emellan.

[5] A. a., s. 45.

[6] Beitr. zur Gesch. d. Skulpt. d. Halberst. Dom, s. 1—51.

kalvariegruppen i Halberstadtdomen[1] — stilriktningens äldsta exemplar och ännu på gränsen till den föregående.[2]

FRANSK INFLUENS

Trots den imponerande progress, som denna »tredje stil» betecknar mot den rent plastiskt-monumentala formen, fordrades dock ytterligare nya impulser för att slutgiltigt utdana densamma. Den byzantiniskt påverkade riktningen, hur mycket den än betydt i utvecklingen, hade alltför svårt att släppa kontakten med sitt ursprung, småkonsten och måleriet, för att befria sig ifrån dess beroende med ty åtföljande fördjupande i allsköns ornamental detaljutmejsling. Den nya riktning, som sätter in redan långt förrän den gamla uttömt sina möjligheter, hade sina rötter icke öster- utan västerut, i den västerländska monumentalplastikens moderland: Frankrike.[3] Dess första monument finnes i Magdeburg, i Tysklands äldsta katedral af fransk gotisk typ.

MAGDEBURG: KOR-SKULPTUREN.

Redan under det första skedet af katedralens totala nyuppförning börjar en liflig och af en mängd olika mästare representerad skulpturverksamhet, främst riktad på huggandet af de — delvis figurerade — kapitälen, där, som Hamann i sin bredt anlagda undersökning[4] visat, en af Goldschmidt[5] icke observerad, på olika punkter i olika styrkegrad framträdande fransk påverkan gör sig gällande. Främst bland dessas mästare stå de två, som blifvit kallade »Magdalena-tympanets mästare»[6] — efter det med en scen ur Magdalena-legenden (Noli me tangere) smyckade lilla tympanet öfver en dörr i koromgångens sydsida[7] — samt »den franska mästaren»,[8] hos

[1] Sauerlandt: a. a., pl. 8—9, Hasak: a. a., fig. 5, jfr Inv. Prov. Sachsen XXIII fig. 85, Bergner: a. a., fig. 158.

[2] Wolters: a. a., s. 48: från omkr. 1220 (så också Dehio: Handb. V, s. 164; Hasak: a. a., s. 16: 1210—1230, Bode: a. a., s. 44: die letzten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts»). — Närstående denna grupp, men vid pass 50 år yngre (se Wolters: a. a., s. 50, Dehio: Handb. V, s. 86) är kalvarie-gruppen i stiftskyrkan i Bücken (Mittelalt. Denkm. Nieders. I—II, pl. 89) — ikonografiskt som stilistiskt en anakronism.

[3] Freyers uttalande (Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 262): »Nur möchte ich den französischen Einfluss, der nach Goldschmidts Meinung zur Entwicklung wesentlich beigetragen haben soll, sehr gering einschätzen. Der französiche Einfluss scheint mir mehr auf inhaltlichem als auf formalem und geistigem Gebiet zu liegen» — må stå för författarens egen räkning. Mot den mängd vittnesbörd, som de senare årens forskning framdragit till beläggandet af en motsatt mening, äro få invändningar att göra. Freyers hela uppsats är en tämligen fri, ästetisk konstruktion a priori, komparativ blott med hänsyn till de inhemska monumentens inbördes ställning, och har själf ej framkommit med någon motkritik för häfdandet af den anförda tesen.

[4] Die Kapitelle im Magdeburger Dom (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 56—80, 108—138, 193—218, 236—270); jfr Dehio: Handb. V, s. 329—331.

[5] A. a., s. 20, 27—28, jfr dock s. 37.

[6] Hamann: a. a., s. 120—129.

[7] Afb. hos Hamann: a. a., s. 125, Hasak: a. a., fig. 29. Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 450 (detalj); om tydningen af den därbredvid framställda scenen på samma tympanon, se Hamann: a. a., s. 124.

[8] Hamann: a. a., s. 129—137.

hvilken den franska stilen gör sig så starkt märkbar, att Hamann[1] t. o. m. tror på hans franska nationalitet. Det är till denne sistnämnde skulptör, som Hamann[2] attribuerat större delen af högkorets figurutsmyckning: de sex stående stora statyer, som äro anbragta på pelarnas insida i höjd med den s. k. biskopsgången, samt en rad smärre, i korväggen nedanför inmurade figurer: dygder och laster,[3] de visa och fåvitska jungfrurna[4] samt 5 änglar[5]; omöjligt är dock ej, att icke trenne af de stora statyerna — de ridderliga helgonen Mauritius och Innocentius samt Johannes döparen[6] — återgå på en annan upphofsman, en lärjunge till den samtidigt arbetande »mellanrhenske mästaren»,[7] hvilken dock i hufvudsak anslutit sig till den stil, som representeras af de tre återstående, kvalitativt högre stående statyerna — apostlarna Petrus, Paulus och Andreas[8] — samt att vissa af de smärre figurerna huggits af den nyssnämnde »Magdalenamästaren».[9] Den plats, samtliga dessa bilder nu intaga, är emellertid icke deras ursprungliga. Som Goldschmidt[10] uppvisat, hafva de varit afsedda för en påbörjad, men aldrig afslutad portal, troligen ledande till det norra tvärskeppet, där de sex stora statyerna tänkts som kolonnfigurer i sidoväggarna, dygde- och lastallegorierna infällda i sockelytorna därunder, de tio jungfrurna på dörrposterna och änglarna i arkivolterna.[11]

Ett högre mått af konstnärlig fullkomlighet företräda dessa bilder icke, men de äro af betydelse för förståelsen af den franska monumentaluppfattningens inträngande i Sachsen och den inhemska skulpturens ställning därtill, detta inträngande som — jag har förut framhållit det (se ofvan s. 24—25) — just är det centrala i det tyska 1200-talets konsthistoria. Själfva den beräknade anordningen — en spetsbågig statyportal uppbyggd efter gotiskt schema — är en nyhet, hvartill vi ingenstädes på tysk botten förut mött någon motsvarighet eller ens förberedande ansatser. Belysande är en jämförelse mellan de enskilda figu-

[1] A. a., s. 137.
[2] A. a., s. 135—136.
[3] Goldschmidt: a. a., pl. I.
[4] Goldschmidt: a. a., pl. II.
[5] Goldschmidt: a. a., fig. 20, 21, 32, 41.
[6] Afb. hos Hamann: a. a., s. 251, Goldschmidt: a. a., fig. 22.
[7] Hamann: a. a., s. 250.
[8] Afb. hos Hamann: a. a., s. 134, Goldschmidt: a. a., fig. 23, 27.
[9] Hamann: a. a., s. 136; jfr också Goldschmidt: a. a., s. 46—47.
[10] A. a., s. 23—26.
[11] Se rekonstrueringen af Goldschmidt: a. a., fig. 31. — Den stenliggare med skulpterade hufvud, som nu är inmurad under en nisch i det södra tvärskeppet, har möjligen varit portalens »linteau» (Hamann: a. a., s. 136—137, afb. s. 118), hvarvid dock i så fall dess nuvarande längdmått på något sätt måste tänkas utökadt.

rerna och de monument, vi hittills skärskådat. Ställ t. ex. den magdeburgska Petrus-statyn vid sidan af Henrik lejonets grafbild! Konturen, som hos den senare naggas af allsköns utskjutande veckryggar och vajande flikar, är här af en rätlinighet, en hårdhet, som står i fullständigaste kontrast till dess liffulla fladder. Det är den tidiga franska portalstatyns af det parallelipipediska blocket bestämda silhuett, hvars genesis jag förut (s. 102—103) omtalat, som här träder oss till möte. Borta äro alla dessa pittoreska effekter, dessa rörliga och mjuka linjer, dessa invecklade och intressanta kurvor, som karaktäriserade Braunschweig-monumentets dräktbehandling. Här äro alla linjer uttänjda i vertikalplanet, stupa rakt ned i en sträng parallellism af enformig, men plastiskt-monumental verkan, och dess enda egentliga motvikt, vecken i manteln, som drages upp från vänster sida öfver den högra något framsträckta armen, skära däröfver som geometriska diagonaler. Hos de smärre figurerna — hos portalmästarens dygder och laster, hans fåvitska och visa jungfrur liksom i ett par af Magdalena-tympanets figurer och en dessa närstående kapitälfigur[1] — gör sig visserligen ofta en större liflighet märkbar: dräkternas nedre delar flyta i svag rundning ned på marken, öfver hvilken de antingen breda ut sig eller brytas i ett myller af ormande slingor.[2] Men sträfvan efter statuarisk rakhet, massans slutenhet och linjernas vertikalism är äfven här märkbar, om också i mindre påfallande grad än hos de stora statyerna med deras icke i mark stötande dräktväder.

Om allt detta är fransk påverkan, hvarifrån kommer då denna? Magdeburg-katedralens arkitektoniska uppbyggnad, där en så förvirrande stor mängd olikartade strömningar uppträda sida vid sida, ger ingen bestämd fingervisning. Goldschmidt[3] har emellertid klarlagt, att den stora ofullbordade portal, hvars rester vi nu finna i koret, varit planerad efter samma schema som Notre-Dames i Paris västra hufvudportal, och såväl Hamann[4] som Bachem[5] hafva anslutit sig till hans åsikt. Angående figurstilen gå däremot meningarna i sär. Goldschmidt[6] har härledt den från Chartres, från katedralens södra tvärskeppsportal, där väggstatyernas bundna pose och dräktbehandlingens betonande af den raka linjen äga sina motsvarigher här i Magdeburg och där vissa dess figurers kjorteldraperier löpa ut öfver fötterna i ett veckflöde, som i förgrofvad form

[1] Hamann: a. a., pl. s. 124—125.

[2] Att, som Schmarsow, Rep. f. Kunstw. 1898, s. 421, tyckes mena, af denna orsak betrakta dem som yngre än de andra, är dock därför knappast nödvändigt.

[3] A. a., s. 28—30, 31—33.

[4] A. a., s. 135.

[5] A. a., s. 32.

[6] A. a., s. 30—31.

kunde tänkas gå igen i de ormliknande vindlingarna i de smärre bildernas kostymfällar. Redan Dehio[1] har emellertid uttalat sitt tvifvel härpå[2] och Bachem har gjort den invändningen, att medan tvärsnittet genom Chartres-statyernas längdveck uppvisar en rättvinklig (»kantig») profil, hafva Magdeburg-statyernas dräkter en rund; ett samband dem emellan skulle därför vara uteslutet och det skulle i stället vara den nyssnämnda Paris-portalen, där veckgenomskärningen oftast är rund, som, också hvad figurstilen angår, varit den närmast gifvande. Bachems observation är emellertid endast delvis träffande. Äfven i Chartres återfinnes öfverallt samma runda draperiveck som i Magdeburg, omväxlande med på annat sätt profilerade — hans invändning är alltså förfelad.[3] I någon mån skulle den dock kunna gifva anledning till vissa reflexioner, om verkligen, som Hamann hållit före, »den franska mästaren» i Magdeburg själf vore af fransk börd och således direkt utgått ur en eller annan bestämd skulpturateljé. Liksom Goldschmidt aldrig har förutsatt det, har jag själf svårt att ansluta mig till denna mening. Nämnde mästare är — lika litet som »Magdalena-mästaren»[4] — som figurplastiker en konstnär af den rang, att man behöfver tillgripa denna förklaring, och äfven om, som sagt, hans oeuvre bär en starkt fransk prägel, synes mig där intet finnas, som ger vid handen, att hans skolning behöft vara af annat slag än den, hans tyska yrkesbröder af en yngre generation på sina studiefärder i Frankrike varit i stånd att erhålla. Någon ortodoxt trogen efterbildning af där befintliga stilmönster, så som det föresväfvat Bachem, behöfver man därför icke vänta hos honom.[5] Lika litet är det mig emellertid möjligt att i ett annat afseende biträda Hamanns mening. Medan, enligt honom, »Magdalena-mästaren» verkligen inspirerats från Chartres,[6] skulle för »den franske mästaren» utgångspunkten varit Reims, där han studerat katedralens båda nordportaler (särskildt deras arkivoltfigurer)[7] och för sina figure-

[1] Rec. af Goldschmidts arbete (Rep. f. Kunstw. 1902, s. 461).

[2] A. a., s. 31—32.

[3] Af Paris-portalens statuariska utsmyckning (dörröppningarnas väggbilder) återstå ju också, som bekant, endast illa medfarna fragment (i Musée de Cluny), hvarför en ingående jämförelse är i hög grad försvårad.

[4] Högst står gifvetvis dennes kapitäl med den lilla nakna kvinnan (Hamann: a. a., pl. s. 126—127), hvars förträfliga modellering verkligen kunde gifva berättigande åt en viss misstanke — som dock Hamann på denna punkt icke synes hysa — om skulptörens galliska nationalitet.

[5] Jfr Dehio: Handb. V, s. 334: »Der Künstler hatte [von] seinen französischen Vorbildern nur die Äusserlichkeiten gesehen».

[6] Hamann: a. a., s. 127—128.

[7] Hamann: a. a., s. 135 (portalerna afb. hos Tourneur: Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims, 7 e uppl., Reims 1911, s. 59, 63, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. LXII: 3—5, LXIII: 1—3). Undantag vore dock kanske att göra

rade kapitäl m. m. funnit förebilder på olika håll i kyrkans inre.[1] Nu har emellertid den ofullbordade Magdeburg-portalen af Goldschmidt[2] daterats till vid pass 1215—1220, en datering, som Bachem[3] biträdt med stöd af nya bevisgrunder och som Hamanns undersökning heller icke motsäger.[4] Men denna tidsangifning stämmer icke med den, som af den nyaste forskningen åsatts Reims-skulpturen. Lefrançois-Pillion[5] hänför de i fråga varande portaldekorationernas *början* till just nämnda tid eller t. o. m. till omkr. 1225, och Demaison,[6] hvars skarpsinniga undersökningar rörande katedralens byggnadshistoria gifvit densamma länge behöfliga fasta utgångspunkter, har bringat det till största sannolikhet, att de tillkommit så sent som under byggnadsledaren Jean Le Loups tid, ungefärligen fixerad till mellan 1231 och 1247[7]; Magdeburg-figurernas förebilder kunna vi alltså här omöjligen söka.[8] Uteslutet skulle visserligen ej kunna vara, att dessa, åtminstone hvad angår de stora statyerna, utgjorts af de reimska statyer, som, närstående nordportalernas, äro placerade till höger i den stora västportalens södra öppning och som, ehuru detta är betydligt

för de tre stora statyer (Innocentius, Mauritius, Johannes), som måhända stamma från en särskild mästare och som på grund af vissa egendomligheter (särskildt formen af figurerna under deras fötter) skulle kunna tyda på ett sidoinflytande från Montier-en-Der i departementet Haute-Marne (Hamann: a. a., s. 255) samt de »Magdalena-mästaren» tillskrifna af de små figurerna, där man skulle hafva att göra med dennes från Chartres inspirerade stil (Hamann: a. a., s. 136).

[1] Hamann: a. a., s. 129—137.

[2] A. a., s. 36.

[3] A. a., s. 32—34.

[4] Jfr också Dehio: Handb. V, s. 334; tidigare har samme förf: L'influence de l'art français sur l'art allemand au XIIIe siècle (R. archéol. 1900, s. 211) hänfört de franska dekorationsformerna i Magdeburg först till omkr. 1225. — Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 33—34, sätter portalen gifvetvis alltför sent till den af honom för Pegau-grafvården föreslagna epoken: 1230—1240, medan såväl Bode: a. a., s. 30, hvilken uttalar sig för århundradets början, som Schmarsow: Die altsaechsische Bildnerschule im dreizehnten Jahrhundert (Pan II, s. 158) — med tiden strax efter 1207 — gått till motsatt ytterlighet.

[5] Sulpt. franç., s. 155.

[6] Les architectes de la cathédrale de Reims (Bull. archéol. 1894, s. 27, samme förf.: La cathédrale de Reims (Paris 1910), s. 29, 38, 106.

[7] Afslutade voro de i hvarje fall icke förrän omkr. 1240 (Demaison: Cath. de Reims, s. 106, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 159). Enligt Kunze: Fassadenpr. d. franz. Früh. und Hochg., s. 66—69, skola dessa portaler ursprungligen varit afsedda för västfasaden. Kunze: a. a., s. 55, har för öfrigt velat framskjuta Jean de Loups verksamhetstid ytterligare några år utöfver dem, mellan hvilka Demaison begränsat densamma (till 1235—1251).

[8] Ännu mindre kan detta vara förhållandet hvad kapitälen m. m. angår. De i Reims, som Hamann framdragit till jämförelse, stamma tidigast från byggmästaren Bernard de Soissons' tid (omkr. 1255—1290, Demaison, Bull. archéol. 1894, s. 27, samme förf.: Cath. de Reims, s. 30; omkr. 1259—1294 enligt Kunze: a. a., s. 49—51), ja, ett och annat, såsom det af Hamann: a. a., s. 132, afbildade (äfven afb. hos Tourneur: a. a., s. 108, Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXIX: 6), där man redan har en föraning af 1300-talets formuppfattning (Demaison: Cath. de Reims, s. 72), är kanske t. o. m. ännu något yngre.

osäkert, skulle kunna vara något äldre än omkr. 1220,[1] men deras stil sammanfaller så nära med den, som representeras af den samtida skolan i Chartres, att Lefrançois-Pillion[2] t. o. m. tänker på en gemensam ateljé. Allt talar alltså för, att det närmast är där, i Chartres, som våra Magdeburg-arbetens stilistiska källa är belägen — Goldschmidts gamla påstående — och jag ser ej något skäl att, vissa af Hamanns anmärkningar till trots, öfvergifva detsamma för att förklara deras genesis.[3] Dateringsspörmålen förlikas också bäst härmed. Sydportalen i Chartres (oberäknadt förhallen, som ej torde hafva påbörjats förrän efter 1224[4]) har slutförts före 1221,[5] och äfven nordportalen bör åtminstone någon tid dessförinnan hafva stått under arbete, då man har anledning att förmoda den vara afslutad redan omkring 1230[6] och samma mästare delvis synas hafva arbetat på båda.[7] Äfven Paris-portalernas ålder stämmer härmed: väst-

[1] Demaison: Cath. de Reims, s. 40—42, 92 (afb. s. 34), jfr Mâle, R. de l'art anc. et mod. 1911, s. 174 (afb. s. 173).

[2] Sculpt. franç., s. 171 not 2, Demaison: Cath. de Reims, s. 40; häremot dock Mâle: a. a., s. 174 (jfr följande not). — Om det nära arkitektoniska sambandet mellan Chartres och katedralen i Reims under dess äldre byggnadsskede, se Kunze: a. a., s. 57—66.

[3] Ett enda skäl, som skulle kunna tala för sistnämnda Reims-statyer på bekostnad af dem i Chartres, är den starka stramning af manteln framför lifvet, som, upprepad i Magdeburg (se t. ex. Petrus!), är karaktäristisk för de senast omtalade Reims-statyerna och i Chartres ersättes af ett mjukare veckfall. Så pass fritt som den tyske skulptören begagnat sig af sina franska lärdomar, torde det dock vara rådligast att ej bygga för mycket härpå. Stilens centralhärd är under alla omständigheter Chartres, ej Reims (där den, som Mâle: a. a., s. 173—174, velat uppvisa, upptagit element äfven från Senlis). I förbigående anmärker jag, att jag ej som Hamann i »Magdalena-mästarens» oeuvre ser *flere* specifikt chartreska element än i »den franske mästarens».

[4] Merlet: a. a., s. 55—56, 63, Lefrançois Pillion: a. a., s. 128.

[5] Merlet: a. a., s. 55—56, 60, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 128, 135 (med påpekande af att Marie-krönings-tympanet [Marriage: a. a., pl. 67, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLI: 2, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 99] ansluter sig till den i Senlis, ej den senare i Paris [Martin: L'art gothique en France. L'architecture et la décoration I, Paris u. å., pl. II, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. III, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 100] gifna typen, jfr härom Mâle: a. a., s. 170—173). Som yngre tillägg hafva af Franck-Oberaspach: Meister d. Eccl. und Synag., s. 101—103, och af Merlet: a. a., s. 60—62, beteknats de båda ridderliga helgonen Georg och Teodor (Vitry-Brière: a. a., pl. XLIII: 5—6, Marriage: a. a., pl. 98, 99, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 129, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. IX) i den vänstra portalöppningen, medan Lefrançois-Pillion: a. a., s. 141, uttalar sig för deras med omgifningen samtidiga ålder.

[6] Merlet: a. a., s. 55—66, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 128. Äfven här är emellertid förhallen senare, knappast påbörjad förrän sistnämnda årtal (Merlet: a. a., s 56, 68, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 128; Lefèvre-Pontalis: Les architectes et la construction des cathédrales de Chartres, Mém. de la Soc. nat. des ant. de France 1913, s. 112, och Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 152, not 1, mena båda förhallarna utförda t. o. m. först efter 1240 — ett säkerligen ohållbart antagande).

[7] Jfr Lefrançois-Pillion: a. a., s. 140 not 1. Helt visst kan man under alla omständigheter icke som Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 239, 273 anslå portalernas tillkomsttid först till seklets fjärde decennium.

fasaden var under arbete redan 1208[1] och omkring 1220 uppförd ända till det öfversta genombrutna galleriet,[2] då också det skulpturala i allt väsentligt stod färdigt.[3]

Det är också från Chartres, som man — och här med full säkerhet — kan konstatera, att det inflytande utgått, som i mycket varit bestämmande för den grupp konstverk, till hvilka vi nu hafva att öfvergå. Men de franska stilelementen förmäla sig här långt intimare än i Magdeburg med en nationell strömning, och resultatet häraf betecknas af verk, som ej blott utgöra den sachsiska skulpturutvecklingens egen kulmen, men äfven öfver hufvud taget en af toppunkterna inom Tysklands hela medeltida konst.

Också för dessa verk hafva Goldschmidts[4] undersökningar varit banbrytande, må vara att de i någon mån måste kompletteras af andra forskares, främst Bachems,[5] hvilka åtminstone på vissa punkter här äga kriterier på större riktighet än för äldre perioder.

Detta gäller främst frågan om styrkegraden af det franska inflytandet. Goldschmidt[6] skattar densamma ringa nog: något nytt inslag af fransk påverkan skulle icke kunna spåras, hvad man här finner af fransk stiluppfattning, vore fortplantadt genom Magdeburg-ateljén och återginge på den skizzbok, innehållande ett antal teckningar gjorda efter olika franska monument (i Paris och Chartres), som varit i dess hufvudmästares ägo och ärfts af den yngre skolan. Redan Dehio[7] ställer sig tviflande härtill, och Bachem[8] har öfvertygande visat, att så icke förehåller sig, men att redan gruppens äldsta monument — af honom daterade till 1220—1225[9]

[1] Se Mortet: Ét. hist. et archeol. sur la cath. et le palais épisc. de Paris, s. 46, not 2. (Det är väl genom tryckfel som både hos Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 97 och Kunze: a. a., s. 13 det oriktiga årtalet 1218 nämnes.)

[2] Aubert: Cath. de Notre-Dame de Paris, s. 11, 91.

[3] Lefrançois-Pillion: a. a., s. 107—108, 121. — Utan att ingå på uttrycklig vederläggning har också Schmidt: rec. af Hamann och Rosenfeld: Der Magdeburger Dom, Berlin 1910 (Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 35) uttalat, att »gegenüber der Verschiebung des Einflusses, dem die Portalfiguren im Magdeburger Chorhaupt (enligt Hamann) unterliegen, nach Reims hin, ist an der Goldschmidtschen These von Chartres festzuhalten».

[4] A. a., s. 38—51.

[5] A. a., s. 34—83.

[6] A. a., s. 43—50.

[7] Rep. f. Kunstw. 1902, s. 462; jfr också Hamann: a. a., s. 128.

[8] A. a., s. 34—41. — Bachem har i en uppsats: Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg (Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 323—334, 361—370) gifvit en förstudie till det parti i hans ofta citerade arbete, där i det följande nämnda skulpturverk äro behandlade.

[9] Bachem: Sächs. Plast., s. 40—41. Goldschmidt: a. a., s. 45, gör ingen bestämd tidsskillnad mellan denna krucifix-grupp och gruppen i Wechselburg hvars mästare han (s. 49) anser verksam omkr. 1225. Däremot gör Wolters: a. a., s. 49 gällande, att Freiberg-gruppen vore en *yngre* upprepning af den sistnämnda. Med de små tidsdifferenser, man här rör sig med,

— krucifixet och den sörjande Johannes från Marienkirche i Freiberg (nu i Altertumsmuseum i Dresden),[1] stilistiskt ej låta sig förklara på det af Goldschmidt angifna sättet, utan måste stamma från en mästare stående under *direkt* påverkan från Frankrike, närmare bestämdt Chartres, där särskildt sydportalens Johannes evangelisten[2] erbjuder intressanta analogier till den motsvarande figuren i Freiberg. Att det icke är Magdeburgskolan, ur hvilken denna yngre skola omedelbart framgått, är klart såväl däraf, att den aflastning af figurens kroppstyngd på det ena benet, som här återfinnes — en uppseendeväckande nyhet i tysk plastik[3] — icke i Magdeburg försökts, som däraf, att profilerna af den hängande kjortelns veck i Freiberg äro fyrsidiga, ej som där, i Magdeburg, runda, en olikhet, som i fråga om verk, hvilka i öfrigt stå hvarandra så stilistiskt som lokalt nära som de i Magdeburg och Freiberg, måste tillmätas en större betydelse än i fråga om de förras förhållande till deras utomtyska förebilder. Och dock bottna dessa Freiberg-arbeten liksom hela den riktning, de tillhöra — och detta i långt högre grad än Magdeburg-mästarens verk — ytterst i den föregående tidens egen nationella utveckling. Denna konst är icke fransk, den är till sitt väsen tysk, sachsisk, uppbyggd på de dubbla grundvalarna af »Rogkerus-stilens» reminiscenser och det början 1200-talets självständigt bearbetade byzantinism. Fransk är den känsla för den monumentala konceptionen, den statuariska ro och jämvikt, som uttrycka sig däri, men de inhemska formelementen, som den tar i sin tjänst, gå ej rastlöst upp däri. Goldschmidt[4] har riktigt framhållit det, och äfven om han härur, som sagdt, dragit alltför vidtgående konsekvenser, kan det ej förnekas. Signifikativa äro icke minst vissa mycket sägande drag i veckbe-

FREIBERG: KALVARIE-GRUPP.

är frågan om före och efter visserligen svår att fullt bindande besvara, men själf är jag böjd att underskrifva Bachems mening. Må vara att Freiberg-gruppens stelare och bundnare hållning kan förklaras med hänvisning till en oskickligare mästare, den ålderdomligare draperingen af krucifixets ländkläde — valkformigt anordnadt kring lifvet, utan den nedfallande öfverdelen — och korsändarnas enkla odekorerade klöfverbladsform, allt karaktäristika som ej annorstädes återfinnas, synas vid sidan af det af Bachem anförda tala för hans åsikts riktighet.

[1] Hela gruppen afb. i Inv. Königr. Sachsen III, pl. III, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13 Jahr., pl. 2, Johannes-bilden af Goldschmidt: a. a., fig. 42, Bachem, Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 325—326. Om Maria-statyn, som ej hör samman med de två öfriga figurerna, se nedan, s. 214—215.

[2] Marriage: a. a., pl. 108, Martin: a. a. I, pl. XXX, Vitry-Brière: a. a., pl. XLIII: 2.

[3] Om dess förekomst i fransk, speciellt chartresk skulptur se Vöge: Von gotischen Schwung und den plastischen Schulen der 13. Jahrhunderts (Rep. f. Kunstw. 1904, s. 3). — Äfven hos Johannes-bilden i den s. 203—204 omtalade, blott föga äldre kalvariegruppen i Halberstadt-domen är visserligen, efter byzantinska mönster, en viss kontrapostisk effekt redan eftersträfvad (se Wolters: a. a., s. 5, 7—8, 30), men det hela stannar vid en ansats, som tydligt nog vittnar om, hur föga motivet i fråga var begripet af de tyska skulptörerna vid denna tid.

[4] A. a., s. 45; jfr också Schmarsow, Pan II, s. 159.

handlingen: dessa draperikonturernas zigzaglinjer, dessa plötsliga hårda brytningar, som vi lärde känna inom »stil III» och hvilkas genesis ligger i det samtida monumental- och miniatyrmåleriet.[1] Här, i Freiberg, där öfver hufvud taget mästaren, liksom för att aflägga ett lärdomsprof på sin utländska skolning, gått till ytterlighet i sitt outrerande af linjernas kärfhet och orörlighet, är detta mindre i ögonen fallande, men i senare verk framträder det på nytt i all önskvärd klarhet.[2]

Kalvariegruppen i Dresden närstående äro tvenne andra krucifix, i Liebfrauenkirche i Halberstadt,[3] och Moritzkirche i Naumburg,[4] förstnämnda ungefär samtidigt med,[5] Naumburg-krucifixet däremot senare[6] än det ena af de två stora centralmonument, i hvilka utvecklingen satt sina skönaste och mognaste frukter: skulpturerna i Wechselburg.

WECHSELBURG: KORSKRANKSKULPTUREN.

I naturalistisk genomarbetning på samma gång som i djup och gripande besjälning öfverträffa dessa skulpturer allt, hvad den sachsiska konsten hittills nått.[7] Det gäller främst den mäktiga kalvariegruppen (af trä),[8] krönande den stora, en gång koret afgränsande, nu något tillbakaflyttade mur, hvarmed varit förenade den i senare tid därifrån skilda, reliefsmyckade predikstolen[9] samt ett flertal större och mindre statyer och reliefer (allt af sten): ett par änglar, Kain och Abel (samtliga half-

[1] Goldschmidt: a. a., s. 27—28, 43, 45.

[2] Jfr Freyer, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 264.

[3] Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 6, Goldschmidt: a. a., fig. 34.

[4] Inv. Prov. Sachsen XXIV, fig. 115, pl. 13: 2, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 64. Den till detta krucifix hörande Mater dolorosa (Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 13: 3, Bergner: a. a., fig. 63) mèd sina flytande draperiveck är stilistiskt betydligt afvikande.

[5] Goldschmidt: a. a., s. 45, och Wolters: a. a., s. 49, anse krucifixet möjligen återgå på Wechselburg-skulpturens (hufvud)mästare — kanske ett hans ungdomsverk enligt Dehio: a. a. V, s. 166 — medan Bachem: a. a., s. 54—55 konstaterar dess något ålderdomliga stil, men betraktar det som ett skolarbete; någon »geistige Ausreifung» af Wechselburg-krucifixet så som det betecknas af Hasak: a. a., s. 15, är det under alla omständigheter ej. Freyer: a. a., s. 261 ställer det mellan Freiberg- och Wechselburg-grupperna.

[6] Se Inv. Prov. Sachsen XXIV, s. 222—224, Wolters: a. a., s. 49—50, Bergner: a. a., s. 79—80, Dehio: a. a. I, s. 294; stort senare — kanske ett decennium — än Wechselburg-skulpturen är det knappast.

[7] Se de många träffande, stundom blott något alltför subtiliserande iakttagelserna i Freyers anf. upps. i Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 261—275.

[8] Afb. i Inv. Königr. Sachsen XIV, fig. 73—78, Goldschmidt: a. a., fig. 33, Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 12, Bachem, Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 325—326, von Bezold: Die Kreuzigunggruppe aus Wechselburg (Mitt. aus d. Germ. Nat.-mus. 1899, s. 153), Hasak: a. a., fig. 4.

[9] Afb. i Inv. Königr. Sachsen XIV, pl. XIII—XV, Saurlandt: a. a., pl. 13, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13 Jahrh., pl. 3—4, 6, Hasak: a. a., fig. 9—10, Bode: a. a., s. 47—48. Predikstolens arkitektur hänvisar, enligt Bachem: Sächs. Plast., s. 42. på italienska förebilder.

figurer), David, Daniel, Salomo, Jesaias, Abraham och Melkisedek.[1] Tillkomsttiden är af Bachem[2] fixerad till omkring eller snarare strax efter år 1230 — man kan säga 1230—1235. Ställer man t. ex. krucifixet och den sörjande Johannes-statyn bredvid motsvarande bilder från Freiberg, är visserligen det omedelbara sambandet dem emellan[3] genast påtagligt — Bachem[4] anser dem t. o. m. stamma från samma mästare — men å andra sidan äro också de egenskaper, som betinga de förras konstnärliga öfverlägsenhet,[5] i ögonen fallande. Skulptören har befriat sig från den »akademism», sin förra ej så litet pedantiska stramhet, som man har att skylla på de alltför färska intrycken från de franska, frontalt uppställda portalstatyerna,[6] nu rör han sig fritt och säkert, ej längre besvärad af ängsliga omsorger för att icke uppnå den monumentala verkan, han eftersträfvat, utan att behöfva tillgripa de extremt understrykande medlen. Ännu bygger han upp sina figurer arkitektoniskt och afmätt, men han vågar låta dem röra sig inom deras knappa konturer på ett helt annat sätt än förr och låter dem besjälas af ett helt nytt inre lif. Dräkterna, ehuru bibehållande de långa vertikalvecken och de skarpa brytningarna, flyta mjukare och elastiskare kring kropparna — hos den liggande Adam vid korsets fot på ett sätt, som nästan kommer en att tänka på århundradets början — »Stand- und Spielbein»-motivet hos de stående är klarare och naturligare, håret är icke längre så schematiskt stiliseradt. Och sist: kompositionens sammanhållning, åtbördsspråkets uttrycksfullhet, den känslans idealitet, som genomströmmar ensemblen och fyller den med ett behärskadt, men starkt patos — det är alltsammans nytt och af ett fulländadt och stort mästerskap.

Bachem[7] har emellertid sökt uppvisa, att skulptursviten i Wechselburg icke är enhetlig, utan måste uppdelas i tvenne särskilda grupper, må vara i vissa afseenden befryndade, men härflytande ur stilistiskt olik-

[1] Afb. i Inv. Königr. Sachsen XIV, fig. 68—72, pl. XI—XII, Dehio-Bezold: a. a., 13 Jahrh., pl. 3—5, Hasak: a. a., fig. 11—12 a, Bachem, Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 329—330. De båda sistnämnda statyerna hafva ursprungligen kanske stått vid ingången till kryptan; Kain och David hafva sammanhört med predikstolen (Dehio: Handb. I, s. 310, 311).

[2] Sächs. Plast., s. 48, 94; likaså Dehio: a. a. I, s. 416. Goldschmidt inlåter sig ej på en närmare datering. (Bode: a. a., s. 49, tvekar mellan århundradets början eller midt. Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 221: »wohl Anfang des 13. Jahrhunderts», Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 221: 1220, Freyer: a. a., s. 261: 1220—1230, Michel, Hist. d. l'art II: 2, s. 750: 1230—1440.)

[3] Liksom äfven med den äldre kalvariegruppen i Halberstadt-domen, se Weese: Bamb. Domsculpt., s. 40—41, Wolters: a. a., s. 41—45.

[4] Sächs. Plast., s. 41, 53.

[5] Jfr Bachem: Sächs. Plast., s. 42—48.

[6] Bachem: a. a., s. 44.

[7] A. a., s. 48—53, 94—95.

artade källor. Den ena af dessa grupper, hvars mästare är den tidigare i Freiberg verksamme och som alltså leder sitt stilursprung från Chartres,[1] skulle kalvariet jämte David, Daniel, Salomo och Kain tillhöra, den andra predikstolsrelieferna (samt de därtill hörande, nu i korväggen inmurade relieferna), Jesaias, Abraham och Melkisedek. Inom sistnämnda grupp vill Bachem spåra så betydande afvikelser, röjande sig — utom en viss konstnärlig underlägsenhet i modelleringen m. m. — framför allt i en draperiebehandlingens större mjukhet och mer rytmiska veckförning, att man måste förklara dem genom antagandet af en eller flera vid hufvudmästarens sida arbetande medhjälpare och genom att härleda dem från en helt annan inspirationskälla, som skulle vara att söka i västportalen af katedralen i Laon. Som ett äldre verk af denne eller dessa där skolade mästare betraktar Bachem[2] Mater dolorosa i den freibergska kalvariegruppen i Dresden. Att denna i sin stil väsentligt afviker från gruppens båda öfriga figurer, öfvertygar också ett första ögonkast. Den till stelhet drifna formknapphet, hvari särskildt Johannes-bilden söker sin effekt, motsvaras hos den kvinnliga pendant-statyn af en graciös linjemelodik, ett veckens elastiska förflytande, som i allt utgör dess motsats. I Laon-portalen har man härtill motsvarigheter; då samtliga stående murstatyer där äro förlorade, kan t. ex. hänvisas till den eryträiska sibyllan ur den vänstra portalöppningens arkivolter.[3]

FREIBERG: MATER DOLOROSA.

INFLYTANDE FRÅN LAON?

Att man verkligen inom den krets af sachsiska konstnärer, som här är fråga om, känt skulpturdekorationen i Laon är visst; Bachems[4] påvisande af att tympanet i den strax nedan omtalade »Gyllene porten» i Freiberg kopierar en komposition i den franska katedralens vänstra portalöppning, säkerställer det, och de jämförelser, han gör mellan vissa laonska figurer och Wechselburg-predikstolen, bekräfta det ytterligare. Däremot förefaller mig ej lika öfvertygande, att för själfva figurstilens vidkommande Laon-skulpturen varit af den vikt, Bachem förmodat. Oafsedt det faktum att denna, efter hvad man har anledning att förmoda, åtminstone i sina väsentliga delar stod färdig redan så tidigt på 1200-talets början, att

[1] Ett direkt franskt inflytande i Wechselburg har konstaterats redan af Moriz-Eichborn: Skulpturencykl. d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 152—153, där detsamma dock afledes från Notre-Dame i Paris.

[2] A. a., s. 34, 53; afb. i Inv. Königr. Sachsen III, pl. III, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13 Jahr., pl. 2, Michel, Hist. de l'art II: 1. fig. 473.

[3] Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 114; andra detaljer af den i modärn tid hårdt restaurerade portalen äro afb. hos Franck-Oberaspach: Meist. d. Eccl. und Synag. pl. VII, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. XXXVI: 7, LII: 5, Mâle, R. de l'art anc. et mod. 1911, s. 175.

[4] A. a., s. 81—82, 95.

alltså en ännu verksam bildhuggar-»hytta» icke existerat i Laon vid den tyske skulptörens besök[1] — som ju bör hafva infallit omkring år 1220 — och att vid tiden därför det stora arbetet i Chartres bör varit det, hvilkets rykte främst bort locka främlingen — oafsedt detta kan jag ej finna, att man behöfver gripa till den utväg, som Bachem anvisat, för att förklara de påpekade egendomligheterna. Hvad Wechselburg-plastiken angår, har jag svårt att se, att ensemblens olikheter här äro så stora, att de ej kunna förklaras genom den olika skicklighet en af de medhjälpare, hufvudmästaren bör hafva haft att tillgå — rörande vissa figurer, som t. ex. Kristusbilden på predikstolens framsida, är jag också i direkt opposition mot Bachems försök att frånskrifva dem hufvudmästaren[2] — helst som ju draperiernas elasticitet är något, som denne icke är främmande för.[3] Men dräktveckens mjuka uttänjning är ett stildrag, som finnes företrädt ej blott i Laon-portalen, utan i ett flertal andra franska monument, icke minst i Chartres,[4] och man behöfver alltså ej för denna orsaks skull söka utgångspunkterna utanför sistnämnda plats, där vi ju förut funnit dem för hela denna epoks sachsiska skulpturstil allt ifrån den stora Magdeburg-portalen,[5] och detta äfven under medgifvande af, att Freiberg-Maria i så mycket skiljer sig från den ensemble, hon tillhör, att man måste godtaga Bachems attribuering däraf till en särskild mästare. Hur dennes ställning till den inhemska utvecklingen samt de utländska tidsströmningarna därinom bör förstås, skall jag senare återkomma till och söka förklara just med tillhjälp af vissa delar af det gotländska materialet, hvilket på denna punkt, som vi skola se, verkligen är ägnadt att belysa frågan. Att den gjorda hänvisningen till Laon-skulpturen här vid lag är af föga värde, vill jag dock redan nu hafva fastslaget som min åsikt.

[1] Se Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 105, jfr Bouxin: La cathédrale Notre-Dame de Laon (2:a uppl. Paris 1902), s. 30—31, 36 samt Vöge: Anf. d. monum. Stil., s. 108—109; om Laon-skulpturen som förebildlig för den chartreska se också Franck-Oberaspach: a. a., s. 108—109, med instämmande af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1904, s. 8—9. Mâle, R. de. l'art anc. et mod. 1911, s. 175—176, daterar däremot Laon-skulpturen till så sen tid som omkr. 1215 eller 1220 och spårar däri inflytande *från* Chartres, men Lefrançois-Pillions senare och mer systematiska forskningar må här hafva vitsord.

[2] Detta trots Dehio: Handb. I, 417, där Bachems mening är accepterad.

[3] Knappast betyder heller så mycket, att predikstolens figurer uppvisa en större sirlighet i hår- och skäggbehandling m. m. än kalvariegruppens; de förra voro ju afsedda att betraktas på ett långt närmare håll än de senare, placerade högst uppe på korafskrankningen.

[4] Jfr Franck-Oberaspach: a. a., s. 35, 107

[5] Det kan anmärkas, att man också i Magdeburg träffar figurer af den franska skolan, där den mjukliniga chartreska draperistilen mer eller mindre rent återklingar; jag hänvisar särskildt till en af de af Goldschmidt: a. a., pl. II, afbildade fåvitska jungfrurna (den andra från höger i den nedre raden; jfr ofvan, s. 206).

FREIBERG: »GYLLENE PORTEN».

Ännu längre än vid undersökningen af Wechselburg-skulpturen går Bachem i sin uppdelning på olika händer af de skilda partien i »Gyllene porten» å Freiberg-domens södra tvärskepp.[1] Hufvudmästaren från Wechselburg tilldelar han här blott David- och Salomo-statyerna samt delar af arkivolterna,[2] medan Johannes evangelisten och Daniel jämte andra delar af arkivolterna skulle tillhöra två dennes lärjungar af inbördes något olika läggning.[3] Utan förbindelse med dessa skulle skulptören af Ecclesia- och Aronsstatyerna samt den yttersta arkivoltraden stå, en mästare af självständigt och realistiskt kynne.[4] Återstående partin — Johannes döparen, drottningen af Saba och tympanet — menas stamma från den från Laon inspirerade konstnär, som Bachem velat spåra också i Wechselburg, äfven han alltså företrädare för en oafhängig stil.[5] Ännu mindre än i fråga om Wechselburg-skulpturen kan jag dock här underskrifva Bachems mening, trots Hamanns[6] — dock ej reservationslösa — instämmande däri. Må vara att en och annan figur i pose och detaljutförande erbjuder vissa egendomligheter, vittnande om — hvad som faller sig af sig självt — att här mer än en mästare varit sysselsatt, den radikala sönderdelning, som Bachem gjort sig till målsman för, synes mig grundligt förfelad. Freibergs »Gyllene port» är intet mer eller mindre skickligt gjort sammanplock af disparata delar, dess figurstil är hel, homogen och tillhör ingen annan än mästaren från Wechselburg på höjden af hans kraft och hans kunnande.[7] Det är han, som sätter sitt märke på snart sagdt hvarje enskildhet äfven där, hvar Bachem oförklarligt nog icke tyckes vilja se några spår däraf, såsom i tympanet, där jag för egen del icke tvekar att se hans egen hand. Det är, som jag nyss nämnde, visserligen otvifvelaktigt, att en förebild från Laon legat till grund för dess komposition, men innebär ingen invändning häremot. Konstnären har under sin utlandsvistelse varit i tillfälle att se det laonska

[1] Inv. Königr. Sachsen III, pl. IV—V, Meier: Rom. Port. pl. XV, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 13—15: a, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 182, Goldschmidt: a. a., pl. III, fig. 36—38, 45, Sauerlandt: pl. 14—15 (tympanon, Ecclesia och Aron), Bode: a. a., pl. s. 48—49 (tympanon), Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 474 (tympanon) Kemmerich: a. a., fig. 92 (vänstra sidoväggen), Bachem, Zeitschr. f. christ. K. 1907, sp. 329—330, 365—366 (Salomo, David, tympanon med arkivolter).

[2] Bachem: Sächs. Plast., s. 60—63, 72—75.

[3] A. a., s. 63—68, 75—78.

[4] A. a., s. 70—72, 78—80. Af hans hand vore också hufvudet på sockeln under Johannes evangelisten (a. a., s. 65, 72).

[5] A. a., s. 68—70, 80—83.

[6] Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 129.

[7] En förträfflig ästetisk värdering gifven af Schmarsow, Pan II, s. 151—153; jfr också Freyer: a. a., s. 261—275.

tympanet, har aftecknat det i sin mönsterbok och användt sig däraf för figurgrupperingen i sitt eget,[1] men skillnaden mellan figurstilen här och där — så långt man kan döma af den blott delvis bibehållna och hårdt öfverarbetade ensemblen i Laon — är så stor, att inga bryggor leda öfver från det ena verket till den andra.[2] Äfven om Goldschmidt underskattat det franska inslaget i Freiberg, hvilket han, som jag redan nämnt, (s. 210) reducerar till vissa genom Magdeburg-ateljén förmedlade uppslag — på denna punkt är säkerligen Bachems framställning af Freiberg-kalvariets direkta beroende af fransk konst och dess stilbildande betydelse fullt bindande — så är hans fastslående af det organiska sammanhanget inom den sachsiska skolan, särskildt hvad det rör ifrågavarande portals ställning till äldre riktningar (stuckarbetena i Hildesheim och Halberstadt, verken af »den knittriga stilen», Magdeburg-ateljén),[3] af afgörande vikt och torde bättre än Bachems doktrinära underkännande af möjligheten af tillfälliga skiftningar inom en individuell konstnärs œuvre vara ägnadt att klargöra de påpekade stildifferenserna, där man spårar mästarens eller hans (dock af honom helt inspirerade) lärjungars beroende af traditionen och ett visst tillbakagripande på annars redan öfvergifna smakideal.

»Gyllene porten», hvars datum Bachem[4] väl riktigast uppger till decenniet 1235—1245, betecknar också den här följda utvecklingens sista etapp. Hvad den sachsiska skulpturen senare frambringar — oafsedt

[1] Tanken på den tyske skulptörens studieresor utanför den plats, där hans närmaste utbildning försiggick, behöfver åtminstone ej vara oantaglig för Bachem, hvilken (a. a., s. 58) gör gällande, att portalens arkitekt — som han tyckes identifiera med skulptören — utom franska äfven måste hafva studerat italienska anläggningar. Säkert synes mig detta emellertid icke vara, då Meier: a. a., s. 54 [212] — 58 [216] påvisat portalens samband med sydbayerska förebilder, där italienska inslag redan tidigare låta påvisa sig (jfr Dehio: Handb. I, s. 123).

[2] Hamann: a. a., s. 129 framkastar möjligheten af ett inflytande också från Reims och Amiens, hvad han dock ej närmare utför och icke heller synes hafva mycket, som talar för sig. Reims nämnes äfven i förbigående af Michel: Hist. de l'art II: 2, s. 750 på tal om vissa af arkivoltfigurerna.

[3] Goldschmidt: a. a., s. 43—49. Äfven Bachem: a. a., s. 64, 66, 67, erkänner, ehuru i långt ringare utsträckning, detta samband, åtminstone hvad det rör stuckarbetena. Hvad Magdeburg angår, påpekar jag, att Hamann: a. a., s. 128, konstaterat de freibergska portalkapitälens afhängighet af den magdeburgska Magdalena-mästaren.

[4] A. a., s. 83, 95. Goldschmidt: a. a. 49 uppger omkr. 1225, hvad dock af Meier: a. a., s. 58 [216] af arkitektoniska skäl menar vara det tidigast möjliga datum, och det är med godtagande af Bachems öfriga, som det synes välgrundade, kronologiska bestämningar gifvetvis är alltför tidigt. Bode: a. a., s. 49, för arbetet till samma epok, som den han antagit för Wechselburg-skulpturen, Dehio: a. a., I, s. 123 anger tämligen obestämdt århundradets andra fjärdedel, Moriz-Eichborn: a. a., s. 332, något före seklets midt; Hasak: a. a., s. 28: 1200—1220, Bergner: a. a., s. 221: 1239(tryckfel?)—1250, Kraus: a. a. II: 1, s. 221: omkr. 1250.

retarderade verk som t. ex. krucifixet i Bücken[1] — har visserligen ej slitit alla band därmed, men är, där det öfver hufvud taget når upp öfver den mer eller mindre utpräglade handtverksnivån, fylldt af en så helt ny ande, besjälas af så helt andra formkraf, att det framstår som något väsentligt nytt[2] och att, som stilbildning betraktadt, det föregående skedet här måste anses afslutadt.

2.

DEN SACHSISK-GOTLÄNDSKA SKOLAN.

Denna sachsiska skola, af hvars olika utvecklingsfaser och mästargrupper jag i det föregående sökt uppdraga de hufvudsakliga konturerna, är det, inom hvilken vissa märkliga gotländska skulpturer finna sina närmaste stilistiska motsvarigheter. För att belysa denna sak, torde det vara lämpligast att börja framställningen på den punkt, där detta förhållande klarast framträder, trots det brott i den kronologiska följden, som däraf blir nödvändigt. De skulpturverk, vi närmast hafva att taga i betraktande, äro en rad krucifix, stammande från Hablingbo (Gotl. forns.), Alfva, Lau och Fide, samtliga af en dimensionernas storlek och en gestaltningens monumentalitet, som vi hittills ej mött på Gotland.

KRUCIFIXET FRÅN HABLINGBO.

Det först nämnda af dessa krucifix — det från Hablingbo[3] (fig. 40) — är visserligen det ibland dem, som tiden farit svårast fram med, men i ersättning har det heller ej behöft undergå någon af de förskönande »restaureringar», som ägnats de andra, och lämpar sig därför som utgångspunkt för vår undersökning.

Den väldiga ekbilden — i sitt nuvarande skick mäter den 2,11 m. höjd — är lösrifven från korsstammen; trät är flerstädes söndersprucket, afbrutna äro de öfver hvarandra lagda fötternas tår och ett flertal fingrar — på den vänstra handen samtliga — och af polykromin återstå blott svaga spår af en gråskär karnation, af guld på hår och ländkläde samt rödt på dettas foder. Men ännu i sin förstörelse, med hvilken imponerande kraft, med hvilken tung och mäktig pondus verkar den icke! Den är en jättes, denna muskulösa torso, hvilken stiger som öfver en

[1] Enligt Dehio: a. a. V, s. 166, yngre än tympanon-madonnan i Freiberg, i hvarje fall ett skolarbete är en madonna af trä i Liebfrauenkirche i Halberstadt, hvars likhet med Freiberg-tympanets hufvudfigur påpekats af Goldschmidt: a. a., s. 44—45 (fig. 40). Samma staty repeteras af en elfenbenstatyett i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (Vöge: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin I, n:r 120, pl. 33; jfr Koechlin: Les ivoires gothique, Hist. de l'art II: 1, s. 299).

[2] Jfr nedan kap. 8.

[3] Af mig tidigare afb. i Sv. konsth. fig. 125 (där dock händerna framträda stympade).

Fig. 40. Hablingbo. Krucifix. (Gotl. forns.)

sockel ur ländklädets kubiska massa, och detta ansikte med sina stora och summariskt skurna drag är ännu i det dödsögonblickets kvalfullhet, som kommer munnen att öppnas som för ett djupt andedrag, icke en plågad trosmartyrs, men en torterad germanhöfdings, den där till det ytterstas gräns bevarar sin stolta och obrutna värdighet. Hablingbo-

krucifixet är ett konstverk af nordisk massivitet och kärfhet, men ett af i sitt slag yppersta rang, hvartill jag för min del — jag säger det äfven med risk att misstänkas för den partiskhet, hvartill en författare har blott alltför lätt att förfalla gent emot sitt ämne — ingenstädes inom grannländernas konst och från samma epok känner ett motstycke. Ett annat öde än dess nuvarande, sant nog af omständigheterna nödgade förvisning till ett museums magasineringsvind förtjänade det under alla omständigheter.

Främst i ögonen fallande är kroppens och lemmarnas modellering. Kunde jag redan på tal om Stenkumla-krucifixet (s. 180—181) påpeka ett arbete, där en anatomisk formbearbetning yppade sig olik genomsnittsverkens vanliga, har jag rätt att här med ännu större eftertryck framhäfva denna sak. Någon vetenskaplig exakthet och detaljtrogen naturalism få vi knappast mer än där vänta. Men någon torr schematiker har dock mästaren icke varit. Hvad som brast honom i insikt om proportioner och människokroppens organiska byggnad — brister som framträda t. ex. i det flacka bröstpartiet[2] och extremiteternas något för stora slankhet — är ersatt af hans känsla ej blott för den helhetsverkans monumentalitet, som jag framhållit som hans märkligaste egenskap, men också för själfva ytans lif och elasticistet. Så som bäckenpartiet här är modelleradt mjukt och köttigt, mera som i plastelina än i hård ek — man bör taga därpå med fingertopparna för att riktigt öfvertyga sig därom! — ger det, alla anatomiska betänkligheter till trots, ett intryck af musklernas rörelse, som är spelande lifligt. Eller benen! Hur fast och klart äro icke knäskålarna accentuerade och, sedda från sidan, hur tillstrammadt löpa ej vadens senor ned mot fotknölarna! Öfver armarna — de plastiskt svagaste kroppsdelarna — breder åderverket ut sig som ett nät. Att det ej varit afsedt att verka med den onaturliga skärpa, hvarmed det nu framträder, är nog säkert. Den nu aflägsnade krederingen har en gång förtagit densamma, samtidigt den dock däraf fått en viss reliefering, som lifvat ytan.

Hufvudet (fig. 41), buret af en bred hals, där muskeldragningen är klart angifven, och täckt af en praktfullt skuren törnekrona, lutar tungt öfver till vänster ned mot bröstet, under hvilket, mellan revbenen, det stora sidosåret gapar. De aflångt utdragna ögonen äro halföppna, och öfver dem hvälfva sig ögonbrynen i svagt böjd båge. Näsan är stor och kraftig, munnens fylliga läppar skilja sig från hvarandra — det är kring dem, uttrycket ligger, den besjälning af manlighet och styrka, jag nyss talat om och som lidandesdraget fyller med sitt patos. Skäggets struktur är

[2] Själfva bröstmusklerna äga dock en rundning, som är realistisk nog.

ej närmare angifvet, håret, på ålderdomligt sätt deladt i tre lockar åt hvardera sidan, ringlar ned framför axlarna och rullar upp sig på den högra, där spetsarna ännu äro intakta, i stiliserade uppvridningar, som — utan att jag däraf vill draga några slutsatser — komma en att tänka på den skulpterade dekorationen på en just i krucifixets ursprungskyrka förvarad planka med dess komma-liknande ornamentik.[1]

Fig. 41. Hablingbo. Hufvudet af krucifixet fig. 40.

Sist ländklädet: ett stort tilltaget, veckrikt tygstycke, som skjuter ut utanför höftbenskammen. Med skarpa, vertikalt löpande ryggar faller det ned till knäna, lämnande det vänstra fritt. Insjunket mellan benen bildar det en rad djupa, runda uttagningar, kontrasterande mot den annars lodräta veckriktningen. Men än starkare framträder kontrasten i dess öfverdel, där det vid vänstra höften är uppbundet i en lös knut och framför

[1] Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv. fig. 24. Om denna planka se ofvan, s. 59 not 1; att den *kan* vara samtidig med krucifixet, synes mig ej uteslutet.

bålen faller öfver i en tung massa, som skjuter snedt ned mellan benen och, i det den åter drar sig uppåt mot höger, sväller ut i en tjock valk. Här har åter mästaren gripit tag i tillfället att gifva den lifliga modellering, han på den nakna kroppen blott ställvis kunde nå, en ytans måleriska uppdelning i kraftiga höjdpartin och mörkt skuggade dalar däremellan. Man tycker sig kunna märka, med hvilken förtjusning han låtit knifven gå, med hvilken brio han satt an den till dessa våldsamma uttagningar, gröpt ut de djupa, kurvatiska vecken och kommit dem att bukta sig som snäckor. Äfven här arbetar han som modellör i mjukt material, stuck eller lera, icke som en trästockens vanskligheter och begränsade möjligheter mödosamt beräknande snidare.

Korset, hvarpå bilden hängt, är, som sagdt, nu förloradt, men ännu återstår dels den stora ring, som omgifvit dess armar och som jag senare skall få anledning att återvända till — en repstaf både på sin yttre och inre sida kantad af en rad halfverade palmetter — dels af ett par fragment af korsändarnas evangelistsymboler: Markus' bevingade lejon och Lukas' oxe; deras grundform har varit en kvadrat i hvilken en cirkel, omfattande de sinnebildliga djuren, inskrifvits, medan svicklarna innanför kvadratens hörn fyllts af en genombruten bladornamentik.

KRUCIFIXET I ALFVA.

På det närmaste i släkt med och troligen af samma hand som krucifixet från Hablingbo är det i Alfva[1] (fig. 42), vissa detaljolikheter till trots. Arbetet är i nyare tid helt och hållet ommåladt,[2] hvarvid verkan af kroppens muskulatur blifvit aftrubbad och särskildt anletsdragens energiska uttryck mildrats och veknat,[3] men en närmare undersökning öfvertygar strax om de båda verkens samband. Anatomiens genomarbetning och armarnas ådernät äga båda gemensamt, likaså hårets kamning och ländklädets drapering. Den ikonografiska typen — med tre spikar och sidosår — är densamma, men hufvudet bär här i Alfva en hög, ståtlig krona[4] i stället för törnekrans. Hvad korset angår, är det omgifvet af samma sorts armarna omfattande ring, som Hablingbo-krucifixet äger, och här, där kompositionen i dess helhet kan studeras, se vi med hvilket utmärkt sinne för proportionerna mästaren anbragt densamma.

[1] H. omkr. 3,50 m. (ögonmått). Ek. Beskrifvet af Brunius: Gotlands konsthistoria (Lund 1864—1866) III, s. 132.

[2] Troligen också i vissa detaljer kompletteradt. Ländklädet är förgylldt med rödt foder — alltså samma färgställning som hos Hablingbo-krucifixet — hår och skägg svarta.

[3] Säve (Reseb. 1864, s. 194), som såg arbetet nu för jämnt 50 år sedan, anmärker särskildt hufvudets skönhet.

[4] Att den är ursprunglig, är mer än troligt, då den nämnes i Brunius' beskrifning (»en krona, hvilken prydes med tre liljor»), äfven om den måhända senare fått en något rikare gestaltning, än hvad som däraf synes framgå, att den från början ägt.

Ringen består här icke af en repstaf, utan en profilerad list, som blott längs utsidan följes af den nyssnämnda palmettraden. Samma dekoration löper också längs korsarmarna, hvilka i sin skärningspunkt bakom Kristi hufvud uppbära en korstecknad gloria. Märkliga äro korsändarna med de

Fig. 42. Alfva. Krucifix.

målade evangelistsymbolerna — hvilkas nuvarande form ej ger något begrepp om det ursprungliga utseendet — helt främmande för hvad vi funnit hos Hablingbo-krucifixet. Svagt buktade på ett sätt, som ger en antydan om den vanliga gotiska fyrpassformen, begränsas de utåt och

afskäras af de inåt afsmalnande rektangulära stycken, i hvilka ju under romansk tid korsarmarna ofta bruka utlöpa.[1] Det är uppenbarligen en hybridform, som utmärker ett verk just på öfvergången mellan de nämnda epokerna — den (ikonografiskt sedt) romanska och gotiska — sällsynt nog för öfrigt, men hvarpå några exempel kunna anföras: från Diözesanmuseum i Limburg am Lahn,[2] Vejlby i Danmark,[3] Borre i Norge (Oldsagsamlingen, Kristiania)[4] och i Sverige från Tossene (Bohusl., Göteborgs mus.),[5] Stafnäs (Värml.),[6] Knutby (Uppl.).[7]

Fig. 43. Lau. Krucifix.

KRUCIFIXET I LAU.

Krucifixet i Lau (fig. 43) ansluter sig nära till de båda föregående.[8] Kristusfiguren är lyckligt bibehållen, medan korset gått förloradt,[9] liksom kanske också

[1] Säve: Reseb. 1864, s. 194, säger visserligen, att krucifixet i Alfva på hans tid hängde på ett »sämre kors» utan »korstaflor», hvilket kunde ingifva föreställningen om, att hela det nuvarande korset vore förfärdigadt vid den sista restaureringen. Hur härmed förhåller sig, har jag ej lyckats erhålla någon underrättelse om, men ställer mig mycket tvifvelsam mot nämnda möjlighet, då jag har svårt att tänka mig den ikonografiska egendomlighet, här är tal om — enastående på Gotland som den är och ovanlig äfven annorstädes — som ett påfund af modärn restaurator. Att Säve ej iakttog några »korstaflor» berodde väl på, att de icke voro skulpterade och att de ursprungliga, målade, blifvit öfverstrukna på 1700-talet (Korset bar af Säves beskrifning att döma årtalet 1730, hvilket Säve — och efter honom Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 21 — uppfattat som hela krucifixets tillkomstdatum.)

[2] Arb. hos Sternberg: Limburg als Kunststätte (2:a uppl., Düsseldorf 1911), s. 6. Troligen från 1200-talets andra fjärdedel. Korsändarna äro här runda, men försedda med de utstående sneda rektanglarna.

[3] Storck: Grenaa Egnens Kridtstenskirker (Köpenhamn 1896), pl. 20. Antagligen från 1200-talets förra hälft.

[4] Fett: Norges kirk. i middelald., fig. 329. 1200-talets midt?

[5] Lagerberg: Göteb. mus. Vägledn. sal 2—3 n:r 44; dateras därstädes till 1300-talet, men torde snarast tillhöra tiden omkr. 1275.

[6] 1200-talets midt?

[7] Det stora triumfkrucifixet i Knutby äger säkerligen samband med ett par liknande krucifix på Åland (från Saltvik och Sund, förstnämnda afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 23, och Tikkanen, Finsk tidskr. LXV, s. 163), hvilka Meinander: a. a., s. 27 daterar till omkr. 1275 och som han tänker sig (s. 30) utgångna ur en svensk fastlandsskola. Jfr också ett krucifix i Fullösa (Västergötl.), troligen från 1200-talets senare hälft: korsändarna afslutas här med fyrsidiga plattor, men med ett par lister därutanför af ungefär samma slag, som här varit på tal.

[8] Storleken är ungefärligen Hablingbo-bildens. Materialet obekant, troligen ek. Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 89.

[9] Rester af den omgifvande ringen sågos af Säve 1864 undankastade i en skräpvrå (Säve: Reseb. 1864, s. 222; själf har jag icke återfunnit dem.) På Säves tid hängde bilden »å ett på [västra] väggen med kimrök måladt kors». Denna placering — af långt gynnsammare effekt än den misslyckade, som kommit till stånd vid kyrkans restaurering på 1890-talet — kan iakttagas på en dess förinnan tagen interiör i Ant. top. ark.

den en gång på hufvudet burna kronan.[1] I trots af att äfven detta arbete ommålats i senare tid[2] och är upphängt högt upp på norra muren nära hvalfvet, hvad som försvårar en närmare undersökning, är dess skolursprung utan vidare klart. I allt väsentligt, så väl i fråga om formbyggnad som drapering, upprepar det krucifixen från Hablingbo och i Alfva.

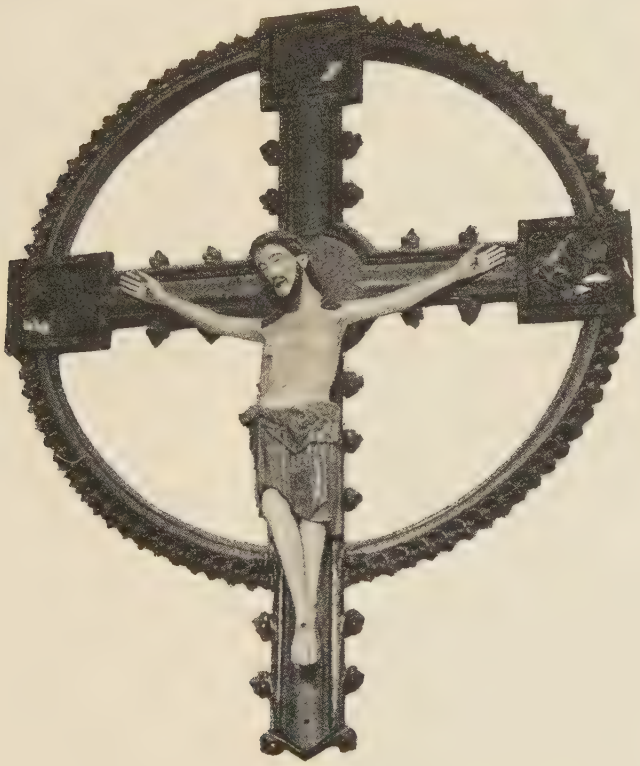

Fig. 44. Fide. Krucifix.

Ungefär detsamma gäller krucifixet i Fide[3] (fig. 44). Arbetet i dess helhet förefaller emellertid betydligt klumpigare och skolmässigare, äfven om detta delvis kan bero på den ovanligt smaklösa oljemålningen, som sär- KRUCIFIXET I FIDE.

[1] Åtminstone förefaller den n. v. hufvudbetäckningen snarast utgöra resterna af en sådan, ehuru densamma genom målning senare förvandlats till en törnekrans.

[2] Ländkläd nu gråblått med skärt foder, hår och skägg svarta.

[3] Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 160—161. Måtten äro, dömdt efter ögonmått — krucifixet är också här hängt ofvan räckhåll — ungefär lika med Alfva-krucifixets; materialet obekant.

skildt svårt vanställt ansiktet.[1] Ådergreningen på armarna saknas. Ländklädet är vårdslösare behandladt än hos föregående exemplar, knuten vid vänster sida större. Vecken i höftlinjen äro svängda i snäckform och verka som en oförstående kopists efterbildning af dem, hvilkas säkra och klara modellering vi beundrade hos Hablingbo-krucifixet. Hårlockarna filtra hop sig på axlarna i tvenne manar. Äfven korset företer afvikelser. Ringen har förts ut så långt den kunnat nå, slående en smal cirkel ytterst från den ena korsändan till den andra, hvarvid den fina proportionsafvägning, vi lade märke till i Alfva, helt och hållet förlorats, och den ornamentala dekorationen har här krympt samman till en rad spensliga liljor. Också från korsstammen är Alfva-krucifixets halfpalmetter försvunna och ha ersatts af ett slags treflikiga blad på långa skaft, hvilka skjuta ut därifrån — det hela alltså symboliskt angifvande korset som den »arbor vitæ», hvars mystiska karaktär så många teologiska författare tolkat och som så otaliga gånger på detta eller snarlikt sätt skildrats i medeltidens konst.[2] Af evangelistsymbolerna återstår blott en, Markus' lejon, inskrifvet i ett fyrpass och omgifvet af stiliseradt löfverk, allt i genombrutet arbete af samma slag, som Hablingbo-krucifixet hade att uppvisa.[3]

Är alltså Fide-krucifixet ett på det stora hela rätt handtverksmässigt skolverk, är ett annat arbete, som måste räknas till denna grupp, ett mästerverk, som värdigt står vid sidan af det från Hablingbo: en madonnagrupp från Hejnum (Gotl. forns., fig. 45).

MADONNAN FRÅN HEJNUM.

Tyvärr är det tillstånd, i hvilket den bevarats, ej bättre än krucifixets, snarare ännu sämre. Hela den främre halfvan af de båda figurernas hufvud är brutalt borthuggen; moderns vänstra hand är förlorad och den högra svårt stympad, barnet har beröfvats båda sina armar, och allsköns vanvård har här och där nött ut ytans relief; hvarje spår af polykromi är borta.[4]

[1] Ländklädet är gult med rödt foder, hår och skägg svarta. Korset brokigt måladt i brunt, grönt, rödt och blått. Hufvudet bär nu en smal törnekrans, om ursprunglig eller ej kan ej konstateras.

[2] Se t. ex. Detzel: Christl. Ikon. I, s. 415, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 521, 547, Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. I, s. 538, Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 278—280, 332, Reil: Frühchrist. Darst. d. Kreuz. Christi, s. 42—43, 51, Saint-Laurent: Iconographie de la croix et du crucifix (Ann. archéol. 1870, s. 209—213), Sanoner, R. de l'art chrét. 1907, s. 160. — Som exempel från nordisk konst, där denna framställning icke tillhör sällsyntheterna, kan jag nöja mig med att framhålla de nyss (s. 224) anförda korsen från Vejlby och Borre och det nedan (kap. 7) omtalade från Fjelstrup.

[3] Ett tapphål i den nedre, nu tomma korsänden anger väl, att här varit plats för en nu förkommen fjärde platta. Den har då måst varit ställd på hörn och väl fäst framför trabes, då den i annat fall skymt det nedersta bladparet.

[4] H. 1,28 mm. Materialet är ek.

Madonnan sitter på en bänk med enkelt profilerade gaflar, högtidligt frontal, stel och majestätisk. På hufvudet bär hon en krona, bestående af en tämligen låg ring, hvarifrån fyra treflikiga blad uppstigit; man kan sluta sig till dess ursprungliga utseende från de delar däraf, som ännu bevarats intakta. Under kronan har manteln dragits upp öfver hjässan. Lämnande öfverkroppen fri, men fullständigt täckande armarna faller den därifrån ned öfver axlarna, lägger sig i en serie våg- eller zigzagformiga veck öfver bänken och arrangerar sig kring knäna i en rik och ståtlig drapering. Underdräkten, som kring lifvet sammanhålles af en smal gördel, flyter ned öfver sockeln, där den brer ut sig och liksom klibbar sig fast därvid; vecken äro i hufvudsak vertikalt riktade, men ondulera här och där, särskildt längs vänstra benets sida, och vid det högras bildande en kurvatisk sinus. Barnet är placeradt på moderns vänstra knä; sin högra fot stöder det mot ett veck i hennes mantel, medan det viker framför sig sitt vänstra ben, öfver hvilket nedfaller en flik af den långa skjorta, den lilla figuren är iklädd. Framför sig har det hållit Lifsens uppslagna bok. Märklig är gruppens halfrunda sockel, hvarpå i hög relief framställts

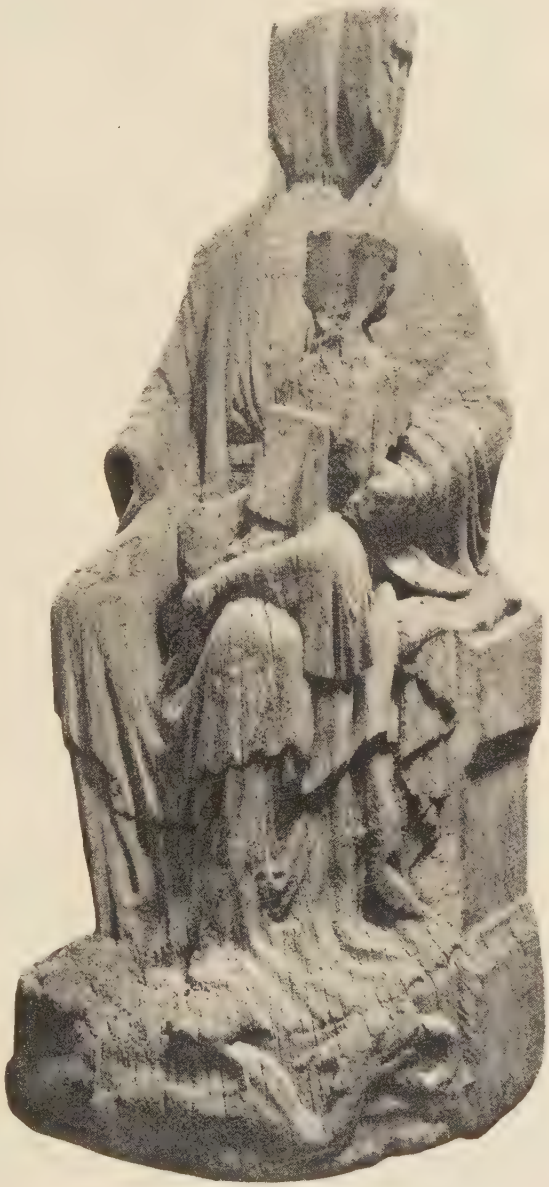

Fig. 45. Hejnum. Madonna. (Gotl. forns.)

en drake, hvars stjärt utlöper i ett flerflikigt blad och hvars uträckta tunga äfven den stiliserats på analogt sätt. Maria är alltså här framställd som den, hvilkens säd enligt bibelordet (1 Moseb. 3: 15) skall söndertrampa ormens hufvud eller rättare den, som själf — enligt Versio vulgatas öfversättning af detta ställe[1] — skulle göra det,[2] en framställning särskildt under 1200-talet ju så ytterst vanlig i utlandets konst,[3] men hvartill jag, oberäknadt de nedan omtalade madonnorna från Hablingbo och Visby domkyrka, i Sverige blott känner några få motsvarigheter.[4]

En helt beklädd och därtill lemlästad draperistaty som denna är icke lätt att jämföra med så helt annorlunda koncipierade arbeten som våra

[1] »Ipsa conteret caput tuum, et tu insidiaberis calcaneo ejus.»

[2] Se von Lehner: Marienverehr. in den ersten Jahrh., s. 177—178, Hirn: Det heliga skrinet (Stockholm 1909), s. 398; jfr. också nedan, s. 242—243.

[3] Se t. ex. trymåstaty i katedralens i Amiens västportal från omkr. 1225 (Durand: Monographie de l'église Notre-Dame, cathedrale d'Amiens, Paris och Amiens 1901—1903, I pl. XXXIX: 1, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., pl. X), fransk trästaty från omkr. 1300, i Wallraf-Richartz-museet, Köln (Poppelreuter och Aldenhoven: Museum Wallraf-Richartz der Stadt Cöln. Führer durch die Skulpturen- und Antikensammlungen, Köln 1911, pl., s. 68—69, Lübbecke: Got. Köln. Plast., pl. XVIII: 1, Münzenberger och Beissel: Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschland, Frankfurt a. M. 1885—1905, II, pl. 9, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 45), franskt elfenben från samma tid i Sammlung Oppenheim, Köln (afb. hos Molinier: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle I. Ivoires, Paris 1896, s. 186, Molinier-Marcou: Exp. rétrosp. onumr. pl., Gonse: L'art goth., s. 20), flamsk trästaty i Saint-Jean, Liège, från 1200-talets midt (afb. hos Koechlin: La sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècle, Gaz. d. beaux-arts XXX, s. 13, Fierens-Gevaert: La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres, Bruxelles 1905, s. 8), brabantisk (?) trästaty från samma tid i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (Vöge: Abteilung der christlichen Bildwerke, Amtl. Ber. XXIX, fig. 100, samme förf.: Beschreib. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin IV, n:r 38, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 48), två kölnska trästatyer från 1300-talets början i Sammlung Schnütgen (afb. hos Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 26: 2, samme förf., Zeitschr. f. christl. K. 1910, sp. 335—336) och domen i Köln (afb. hos Witte, Zeitschr. f. christl. K. 1910, sp. 337—338, Schnütgen: Sitzende hochgotische Holzmadonna in der Dreikönigenkapelle des Kölnes Domes, sammast. 1908, sp. 357—358, Beissel: a. a., fig. 100, Münzenberger-Beissel: a. a. II, pl. 9). T. o. m. i vissa framställningar af de heliga tre konungarnas tillbedjan (elfenbensgrupp i Köpenhamns Nationalmuseum, daterad af Jensen: Nat. mus. Middelald. og Renæss. Vejledn. n:r 572 F till 1100-talets midt, tympanon från samma århundrade i Neuilly-en-Donjon, de Lasteyrie: L'arch. rel. en France à l'ép. rom., fig. 683) är en eller flera drakar lagda under madonnans fötter. Huruvida man under medeltiden i detta motiv velat inlägga en symbolisk allusion på den obefläckade aflelsen, är ej otvifvelaktigt (se de Maidy: La Vierge Maria et le serpant, Nancy u. a), men torde i vissa fall icke vara uteslutet (jfr Cloquet: Élem. d'icon. chrét., s. 134; af denna grund är det kanske ej utan mening — så som Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 181, tyckes anse — som man å Laon-portalen infört Daniel söndertrampande en drake bland de typologiska allusionerna på Marias jungfrulighet). Enligt Roosval: Legender och symboler i Uppsala domkyrkas koromgång (Stockholm 1908), s. 39 har motivet ytterst byzantinska anor.

[4] Se af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 47 (madonna från Ludgo, Södermanl.); senare har till min kännedom kommit madonnan från Edshult (se nedan kap. 9) samt en madonna, troligen från 1200-talets midt, i Fundbo (Uppl.), där också — så vidt man nu kan döma af den skadade statyn — en drake synes lagd under bildens fötter.

Fig. 46. Grötlingbo. Relikvarium (fragment. Gotl. forns.).

krucifix, så att likhetspunkterna dem emellan skola kunna fixeras i önskvärd klarhet. Vid en senare konfrontering af hela det här beskrifna materialet med verken af den utländska skola, där dess stilistiska källa är att söka, torde de dock komma att framträda på ett tillräckligt öfvertygande sätt. Jag kan här inskränka mig till att påpeka, hur samma drag af imponerande och högtidlig grandezza, samma formgifningens tunga massivitet, samma ytmodelleringens måleriska fördelning af ljus och skugga återfinnas här som t. ex. hos Hablingbo-krucifixet. En »regina coelis», allsmäktig i sin segerapoteos, med den öfvervunna fienden krälande i stoftet under sina fötter, tronar Gudamodern här i öfvermänsklig storhet, bred, groflemmad, en uppenbarelse af majestät och kraft. Det är ännu öfver denna af tiden härjade figur en pompös monumentalitet, som man har rätt att skatta mycket högt, en stor stil, som kommer en att tänka på någon skopaisk draperistaty.

RELIKVARIET FRÅN GRÖTLINGBO.

Ett sista arbete af denna »Hejnum-mästarens» grupp — jag benämner skulptören i det följande på detta sätt efter det förträffliga verk, vi nyss studerat — bör här upptagas, då detsamma — stammande från Grötlingbo kyrka (Gotl. forns., fig. 46) — i sin mån bidrar till att belysa mångsidigheten af mästarens sysselsättning. Det är en naken underarm,[1] hvars hand (med delvis afslalgna fingrar) till hälften knyter sig. Modelleringen är på det närmaste besäktad med Hablingbo-krucifixets: denna köttighet, denna nästan knöliga epidermis, detta öfver ytan löpande åderverk känner man väl igen därifrån. Svårare är det att bestämma, hvad föremålet i fråga egentligen är. Det första, man kommer att tänka på, är på en arm afslagen en staty, men däremot talar ej blott obefintligheten af en brottyta — armens undersida är omsorgsfullt glättad, och det tapphål, som förekommer däri, synes vara alltför litet (blott $3^1/_2$ cm. djupt, med 2 cm. diam.) för att den med begagnande däraf kan tänkas fogad till en förlängande del — men framför allt på den grund, att hvad vid första ögonblicket förefaller att vara just en bit af en armbeklädnad, i själfva verket är en slags sockel, bestående af en rund bas, omgifven af en krans af något liknande oregelbundna stenar.[2] Det troligaste synes mig därför

[1] H. 0,41 m. Furu. Polykromin är fullständigt förstörd.

[2] Äfven ställningen af fingrarna, som knappast omslutit ett buret föremål, ett helgonattribut eller dylikt, synes tala mot det framkastade antagandet.

vara, att vi här hafva att göra med ett fragment af ett relikvarium, ett af dessa armrelikvarier, som tidigt kommo i bruk i de katolska kyrkorna [1] och till hvilka man mer än en gång i brist på ädlare material begagnade sig af ofta metallbeslaget, men stundom blott polykromeradt trä.[2] Armen har i så fall säkerligen varit fäst — med tillhjälp af nyssnämnda tapphål, som för detta ändamål bör hafva varit fullt tillräckligt stort — vid en nu förlorad mindre underdel, af trä också den eller kanske metall, i hvilken reliken eller relikerna hvilat.[3] Må vara att den vanliga anordningen är en annan — armen gjordes oftast ihålig, så att helgedomen kunde inneslutas däri och beskådas genom en kristall eller ett galler — och att jag ej kan anföra något fullt analogt exempel. Ett relikvarium i Welfenmuseum i Hannover — troligen från 1100-talet eller 1200-talets början — är emellertid i viss grad jämförligt: arm och hand äro här massiva och de däri förvarade relikerna — af helgonen Valerius och Pancratius — hafva väl underifrån införts i den kub, som utgör underdelen.[4] Någon omöjlighet att begagna den här föreslagna beteckningen tyckes alltså icke föreligga.

3.

HABLINGBO- OCH WECHSELBURG-KRUCIFIXEN.

Bevisen för det gjorda påståendet om dessa skulpturers stilistiska genesis framgå omedelbart vid en konfrontation mellan t. ex. Hablingbo- och Wechselburg-krucifixen (fig. 47). Vissa olikheter, som också framträda och som jag har att längre fram dröja vid, böra ej förvilla. De väsentliga stilegendomligheterna äro otvetydiga och afgörande.

[1] Så äfven hos oss; biskop Bengt i Skara (1100-talets senare hälft) lät t. ex. göra »handinæ hælhu ... oc læggia i hanæ hælhu domæ» (Västgötalag. IV: 16, s. 306).

[2] Exempelvis relikvarierna i Saint-Nicolas i Valenciennes (1200-talets midt, afb. hos Serbat: Bras-reliquaire à l'église St. Nicolas de Valenciennes, R. de l'art chrét., s. 127—128), i domen i Minden (afb. i Inv. Westfalen, Kr. Minden, s. 77), i Sammlung Schnütgen, Köln (Schnütgen: Sechs Armreliquiarie des XI. bis XVI. Jahrhunderts, Zeitschr. f. christl. K. 1909, pl. VII, Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 50), i Nationalmuseet i Köpenhamn (Jensen: Nat. mus. Mittelald. af Renæss. Vejledn., n:r 693 A); andra exempel uppräknade af Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. I, s. 200—201.

[3] Enligt ett af Bonifacius VIII den 23 juli 1296 utställdt indulgensbref (Les registres de Boniface VIII, utg. af Digard, Faucon och Thomas, Paris 1884 —, n:r 1286; delvis felaktigt refereradt af Lindström: Anteckn. II, s. 432, efter prof P. H. Munchs Vatikanafskrifter i Riksarkivet, Stockholm) ägde »Groclingabo de Gutlandia, Lingopensis diocesis», reliker af den hel. Maria Magdalena. Då emellertid enligt samma dokument kyrkan var invigd till evangelisten Lukas' ära, funnos där väl också, ehuru därom intet säges, reliker också af detta helgon, och det är ej omöjligt, att det är ett fragment af det helgedomakar, som omslutit dessa, hvilket vi här äga bevaradt.

[4] Någon närmare undersökning däraf har jag dock ej varit i tillfälle att göra; så som relikvariet står uppställdt i museet, iaktages under alla omständigheter icke någon för relikernas införande afsedd uttagning i kubens sidor. — Massivt, med fyrkantig öppning i basen är äfven ett sydtyskt från 1500-talets slut stammande armrelikvarium i Sammlung Schnütgen (Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 50: 4).

Det måste vara mera än en tillfällighet, att aktbehandlingen här som där är en fullkomligt identisk. Det detaljrika skildrande af ytans oregelbundenhet, det intresserade framhäfvande af bröstpartiets köttighet och mellangärdets muskulatur, som jag påpekat som karaktäristiskt för det gotländska arbetet, är icke mindre betecknande för det tyska. Äfven

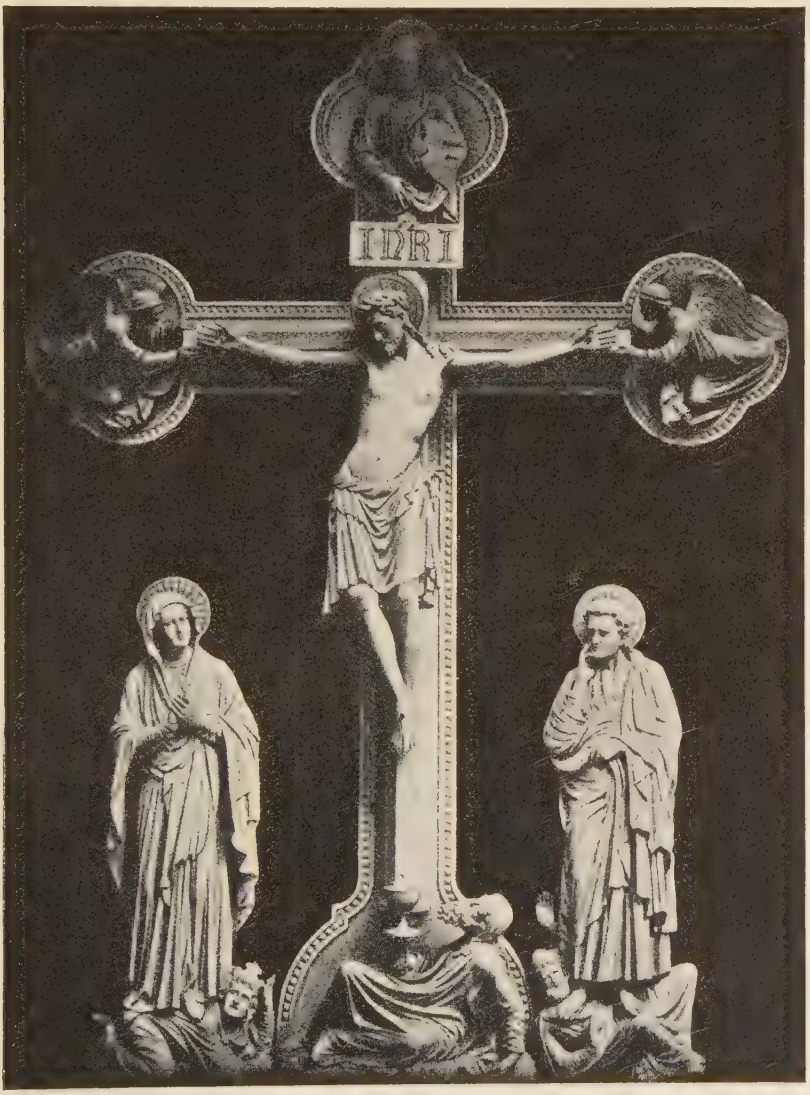

Fig. 47. Wechselburg. Kalvariegrupp.

modelleringen af ben och armar, de energiskt accentuerade knäskålarna, händerna med de något styfva, från hvarandra skilda fingrarna och — en signifikativ detalj! — underarmarnas ådernät[1] äro här som där fullt öfverensstämmande. Förnekas skall däremot ej den större smärthet samt det högre mått af redan halft gotiserande elegans, som utmärker Wechselburg-krucifixet med dess tämligen starka höftböjning — i detta afseende stå såväl Freiberg- som Naumburg-krucifixet (fig. 48) vårt svenska närmare.[2] Men helhetens utomordentliga koncipiering är här som där densamma: monumentaliteten, volymens märgfulla plasticitet. För att förstå hvad detta betyder, hvilken uppseendeväckande nyhet det är i germansk konst, behöfver jag blott till jämförelse peka på en t. o. m. ej obetydligt yngre berömd aktbild: Adam-statyn i den därefter benämnda portalen å katedralen i Bamberg.[3] Hur schematiskt uppfattad ter den sig icke för den, som kommer från det sachsiska mästerverket och dess svenska anförvant, hur liflösa äro ej denna bål och dessa extremiteter, hur glatt och dödt stramar ej huden kring dem, som tillhörde de en uppstoppad halmdocka![4] Den frankiska skulpturskolan lika litet som någon annan tysk skola under denna epok har ens till hälften nått, hvad den sachsiska arbetat sig fram till i fråga om formens uttryckskraft och genomarbetning.

Hvad anletsdragens utformning angår, saknar onekligen Wechselburg-krucifixet det strängt kärfva, som präglar krucifixet från Hablingbo — också här framträder alltså den dragning mot större förfining och vekhet, som karaktäriserade aktbehandlingen — men detta till trots kunna många väsentliga öfverensstämmelser framhållas de båda här jämförda verken emellan: den raka näsan, de bestämdt skurna ögonbrynslinjerna, den halföppna munnen. Skäggets kamning är densamma, likaså lockarnas uppdelning på axlarna — i Wechselburg dock utan upprullning af spetsarna — samt den af grofva grenar flätade törnekronan. Mest skiljaktiga äro bildernas ländkläden. I Wechselburg ordnar sig ländklädet — uppknutet vid högra höften — öfverst kring midjan i ett slags rund valk, och behandlingen af samtliga veck är en smula nyktert måttfull, utan något som helst »skönlinigt» effektsökeri, egenskaper som delas också af gruppens öfriga krucifix trots det för öfrigt något afvikande arrangemanget af

[1] Ådernätets betoning iakttages för första gången i sachsisk skulptur hos vissa af de små figurerna från den ofullbordade Magdeburg-portalen och är väl ett lån från fransk konst (jfr ofvan, s. 180—181). Hos de stora krucifixen återvänder motivet sedan regelbundet.

[2] Jfr Freyer, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 264.

[3] Sauerlandt: Deutsch. Plast., pl. 23, Leitschuh: Bamberg, fig. 34; från 1200-talets 3:e fjärdedel (se nedan kap. 9).

[4] Jfr Weese: Bamb. Domsculpt., s. 112—113.

dessa dräktstycken.[1] Till den exhuberans, den dekorativa schwung, de djupa utgröpningar och rundböjda ögelveck, som vi iakttagit hos Hablingbo-krucifixet, finnas här inga motstycken. Men grundtanken i draperingen är på båda håll lika: tyget är ordnadt i tvenne skikt, ett öfre, kortare, framtill neddraget i en flik, och ett undre, fallande till knäna.[2] Mellan låren uppstå smärre brytningar i tyget, tämligen oregelbundna i Hablingbo, rent triangulära i Wechselburg, men i öfrigt äro vecken rakt utdragna, äfven om de hos det gotländska arbetet äga ett lodrätare fall än hos det sachsiska. Hvad jag emellertid här fäster särskild uppmärksamhet på, är den undre konturen af dräktstyckets såväl öfre som nedre skikt, dess förlöpande i en hackig, skarpt bruten, ostadig linje. Här stå vi inför en af den sachsiska skolans mest specifika, redan förut påpekade egendomligheter: det samtida måleriets reflex i plastiken. Detta utslag af »der zackige Stil», som vid sidan af de franska lärdomarna utgör grundvalen ännu för Wechselburg-skulptörens öfverlägsna stoffåtergifvande, är, då det uppenbarar sig också hos vårt gotländska arbete, ett afgörande signum på, hvar dess mästare inhämtat grunderna för sin konst.[3]

Fig. 48. Naumburg, Moritzkirche. Krucifix.

HEJNUM-MADONNAN.

Hos Hejnum-madonnan — som jag ej tvekat att tilldela just denne mästare — återvänder samma stildrag t. o. m. i än påtagligare form. Man må betrakta den undre kanten af hennes mantel med dess framför underbenen dragna zigzaglinje och dess många knyckar och hårda vinkelbrytningar, och man jämföre vidare den från bänken nedfallande mantelfliken med dess triangulära afskärningar med den, som i Wechselburg draperas på Johannes' vänstra arm. Annars är det icke med någon af figurerna i Wechselburg-gruppen, man närmast är benägen att sidoställa vårt arbete, utan med den tronande madonnan i »Gyllene portens» tympanonfält (fig. 49). Är icke här som där den stolta grandezzan, det imponerande

[1] Ålderdomligast är i detta afseende Freiberg-krucifixet, där det öfverfallande partiet under »valken» alldeles saknas. Naumburg-krucifixet däremot ger sig till känna som ett skolarbete genom sitt öfverdrifvande af »valkens» storlek och hela draperingens rätt osäkra hållning.

[2] I Wechselburg lämnas båda knäna bara, i Hablingbo — liksom också fallet är med krucifixet i Liebfrauenkirche i Halberstadt — blott det främre.

[3] På tal om Hablingbo-krucifixets ländkläde må också anmärkas, hurusom det, alldeles som i Wechselburg, skjutits så långt ned från midjan, att höftkammen blir synlig och att det i sin till höger »öfverpösande» öfre del ger en viss antydan om den kring det sachsiska krucifixets midja förekommande, där för öfrigt tämligen utslätade »valken».

Fig. 49. Freiberg, »Gyllene porten»: madonnan i tympanet.

majestätiska i hela framträdandet desamma, storvulenheten, som kanske t. o. m. är än starkare betonad hos den gotländska gudsmodern än hos hennes tyska syster med de också här slankare, mer förfinade formerna? I detaljerna föreligga emellertid nog så stora skiljaktigheter. Båda figurerna bära visserligen manteln lagd öfver hufvudet och under kronorna samt dragen ned öfver axlar och armar, lämnande bröstet obetäckt, men draperingen öfver benen — både mantelns och underdräktens — är i Freiberg en helt annan än i Hejnum, mer fri och oregelbunden. Öfver hufvud taget är Hejnum-madonnans långt ålderdomligare kynne i posens bundenhet och draperingens symmetri en påfallande afvikelse från den typ, Freiberg-bilden företräder. Den stela frontalitet, den förra bibehåller, återfinnes ej hos den senare, hvars otvunget på knäna placerade och okrönte bambino[1] har föga gemensamt med den högtidlige, kronprydde lille mansperson, som sitter i konungslig värdighet på sin moders knä i Hejnum. Visserligen är Halberstadt-madonnan, hvars nära släktskap med den freibergska ofvan (s. 218, not 1) påpekats, också hon frontalt orörlig och visserligen är Hejnum-bambinons pose — med det högra benet krökt och den vänstra nedhängande foten stödd mot moderns mantel — af ett slag, som återfinnes hos en ungefär samtida fransk elfenbensmadonna (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg)[2] och som alltså kan varit bekant äfven för en sachsisk, med fransk konst förtrogen skulptör,[3] men den svenska bildens afvikelser från de arbeten, som närmast bort utgjort dess förebilder, äro dock alltför stora, för att man stillatigande kan gå dem förbi. Förklaringen häraf, liksom också af de skiljaktigheter, som Hablingbo-krucifixet uppvisade jämfördt med de besläktade tyska verken, sammanhänger med frågan om den gotländska mästarens ställning till den

[1] Dess hufvud är modernt (Goldschmidt: a. a., s. 40 not 1), men som äfven Halberstadt-madonnans barn är utan krona, torde det varit så äfven här.

[2] Afb. hos Brinckmann: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. (Hamburg och Leipzig 1894), s. 721, Koechlin, Hist. de l'art II: 1, fig. 307.

[3] Jfr också Halberstadt-madonnans bambino, som mer närmar sig den gotländskas! För denna liksom för Freiberg-madonnans ligger dock synbarligen närmast en byzantisk förebild till grund (Goldschmidt: a. a., s. 45; äfven hos Hamburg-madonnans bambino spårar Goldschmidt: Drei Elfenbein-Madonnen, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1902, s. 280, hvad dess pose angår, »Anklänge an die alte byzantinische Komposition»).

sachsiska konsten öfver hufvud taget. Var han direkt utgången därifrån, ur de sachsiska skulptörernas egen krets? Om ej, hvilka andra intryck hafva medverkat vid hans anslutning till deras stiluppfattning, modifierande denna i de punkter, uppmärksamheten här blifvit fäst vid?

Förrän dessa frågor kunna besvaras, måste vi stifta bekantskap med en ännu ej behandlad grupp gotländska statyer: en madonna och en helig Olof från Hablingbo, ytterligare en madonna från Visby domkyrka, ett kvinnligt helgon från Tingstäde (samtliga i Gotl. forns.), ett triumfkrucifix i Barlingbo samt ett annat dylikt från en utom-gotländsk kyrka, Västra Ed i Småland (St. hist. mus.).

4.

MADONNAN FRÅN HABLINGBO.

Madonnan från Hablingbo[1] (fig. 50) trampar som den från Hejnum på en drake — här ett odjur med hal, ormlik kropp — men stilistiskt äga de båda bilderna till synes ingen beröring. Allt hvad hos den senare är stort, kraftigt och summariskt, är här mjukt, flytande och detaljrikt. Af den »knittriga stilen» finnes här intet.

Underdräkten är af ett tunt och fint plisseradt stoff, som rynkar sig samman vid gördeln med dess långa, framtill nedhängande förlängning och smiter efter kroppens former. Ned till fötterna faller den i minutiöst modellerade, oregelbundna veck, som, då de brytas mot marken här och där — mellan fötterna och närmast intill bänken, hvarpå madonnan sitter — vridas upp i ett slags snäckformiga voluter. Manteln ligger lätt kastad öfver axlarna, täckande höger arm, men lämnande den vänstra fri, och, där den stöter mot bänken, flytande i långa, ormande flöden nedåt. Öfver benen är den från höger snedt dragen uppåt, diagonalt mot vänster knä, med ett slätt stycke af det öfvervikta fodret synligt öfver knäna. Det är i detta draperingsarrangemang som konstnären koncentrerar den effekt, han sökt. Mjuka, sega, obrutna flyta de stora hufvudveckens långa kurvor upp mot en gemensam punkt, ackompanjerade af andra, smärre veck, som lifva ytorna mellan deras skarpt skurna kammar och åstadkomma en lyckligt beräknad fördelning af skugga och ljus. Det finnes intet af »stor stil» häri, ingenting af de förut betraktade arbetenas stränga, på plastisk helhetsverkan beräknade

[1] H. 1,04 m. Ek. Madonnans hufvud, hennes och barnets vänstra armar samt drakens hufvud förlorade. Af polykromin blott få spår: madonnans dräkt guld, manteln röd, ornamenterad med ett svart (?) tulpan- eller lyrformigt mönster; bambinons dräkt guld med blågrönt foder; bänken guld.

Fig. 50. Hablingbo. Madonna.
(Gotl. forns.)

monumentalitet, det är här en stil, som är helt och hållet målerisk, helt och hållet oplastisk, men raffineradt elegant som sådan och af en »Kleinkunst»-mässig sirlighet, som kommer en att tänka på byzantinska elfenben från den bästa perioden.

Fig. 51. Madonna, detalj af elfenbensrelief (South Kensington-museum, London).

Hur mycket byzantinism här i själfva verket finnes, ser man också bäst vid en jämförelse t. ex. med en relief i South Kensington-museum, London[1] (fig. 51), som visserligen kanske ej, som Stuhlfauth[2] förfäktat, är ett byzantinskt originalarbete, men hvars nära afhängighet af byzantinsk formuppfattning erkännes äfven af de forskare, som hysa en afvikande åsikt och hålla den för att vara förfärdigad i västerlandet.[3] Det tunna, fint plisserade tygstoffet, som här smiter kring den sittande madonnans kropp och låter dess former framträda därunder, mantelns fall kring benen med veckens hufvudrörelse gående diagonalt från fot till knä och kjortellinningens upprullning i en rad snäckvridna voluter, allt detta är ju drag, som tillhöra de mest framträdande bland Hablingbo-madonnans karaktäristika och som här för vår undersöknings fortgång böra antecknas till minnes.

Bambinon har sin plats på madonnans vänstra knä och stödes af hennes på barnets axel lagda hand. Dess dräkt består af en tunika och mantel, den senare svept kring lifvet och benen och draperad som moderns i stora, måleriska veck från knä till knä. Med sin högra hand har den väl gjort en välsignelsegeste, med sin vänstra håller den en bok. Det tillbakastrukna, omsorgsfullt friserade håret har varit täckt med en krona. Ansiktet är rätt känsligt skuret, af en viss gratiös uttrycksfullhet. Särskildt märklig är hufvudets hållning: det vändes lätt åt höger, brytande frontallinjen, hvarigenom bilden får ett plus af en för tiden rätt ovanlig liffullhet, ytterligare ökad af den — i jämförelse t. ex. med Hejnum-madonnan — otvungna benställningen. Särskildt den högra foten är värd uppmärksamhet: sedd i profil hänger den rakt nedåt med spetsen riktad mot marken.

[1] Stuhlfauth: Die altchristliche Elfenbeinplastik (Freiburg i B. och Leipzig 1896), pl. V, Graeven: Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes (Byz. Zeitschr. 1901, pl. I), Dalton: Byzant. art and archaeol., fig. 146.

[2] A. a., s. 178—183.

[3] Se t. ex. Graeven: a. a., s. 21—22, Goldschmidt: Zur Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen (Kunstgesch. Anz. 1904, s. 39), Dalton: a. a., s. 233, Vöge, Rep. f. Kunstw. 1899, s. 100.

HELGONET FRÅN TINGSTÄDE.

Hvem det kvinnliga helgonet från Tingstäde (fig. 52) — en stående staty af 1,13 m. höjd[1] — föreställer, kan ej afgöras. Man vore benägen att betrakta henne som en Mater dolorosa ur en kalvariegrupp, men som bilden framställes utan någon af de för en dylik karaktäristiska åtbörderna — de i förtviflan knäppta händerna eller hufvudets stödjande mot den ena handen — måste denna hypotes förkastas.[2] Ställd på en framåt afsmalnande, fyrsidig plint skrider den heliga framåt med höger fot framför den vänstra, bärande en bok samt i sin mot låret stödda högra hand en (afbruten) spira. Hufvudet, täckt af en duk, som blott lämnar fri en rand af det i zigzag vågade håret, är af en tämligen rund grundform; ansiktet är ovalt med hvälfd panna, rätt stora ögon och liten mun, af den byzantinskt påverkade typ, som flerstädes är vanlig i västerlandet under 1200-talets förra hälft,[3] men med en något tillspetsad haka, som bryter schemat. I fråga om dräktbehandlingen, ansluter sig bilden på det närmaste till Hablingbo-madonnan. Här som där återfinnas den mjuka veckningen af dräktstoffet, under hvilket bålens och benens rundning tydligt framträder, kjorteltygets föga skarpa brytning mot marken och de förut påpekade »snäckvoluterna», i hvilka ett par af den nedre bårdens veckflikar rulla upp sig. Trots att vi här hafva att göra med en stående, ej sittande figur är draperingen af manteln densamma: blott den högra axeln täckes däraf och diagonallinjen från vänster fot till en

Fig. 52. Tingstäde. Helgon. (Gotl. forns.)

[1] Ek (ryggstycke af furu). Af polykromin återstår blott spår af rödt på manteln.

[2] En Mater dolorosa bärande som här en bok tillhör också vid denna tid de stora sällsyntheterna. Det enda samtida exemplet därpå, jag har antecknat, är en från Toresund (Södermanl.) stammande staty (St. hist. mus., omkr. 1250; afb. af mig i Sv. konsth., fig. 124 och R. de l'art chrét. 1911, s. 300); de få andra, jag känner, stamma från sengotiken (altarskåp från Trosa stadsförsamlings kyrka, 1450—1475, af Ugglas: Kyrkom. i Strängnäs kat., n:r 33; staty troligen från Boxmeer i Holland, nu i Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld, 1520—1540, afb. af Reiners: Der Meister von Siersdorf, Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 176).

[3] Jfr Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 254—255.

högre upp belägen punkt på motstående sida — här den framsträckta underarmen, öfver hvilken den lösa mantelfliken är kastad — är klart betonad medelst flytande, utdragna veckkurvor, alltså erbjudande en direkt motsvarighet till, hvad förut anmärkts vara den ledande principen för den nyss beskrifna madonnans draperingssystem. Så nära som den sistnämnda

Fig. 53. Barlingbo. Krucifix.

står ifrågavarande arbete, är det knappast för djärft att betrakta dem som alster ur en gemensam konstnärs ateljé, en konstnär som jag ger namn efter den sist behandlade statyn och kallar »mästaren från Tingstäde».

Ett tredje arbete af denne mästares egen hand är af allt att döma krucifixet i Barlingbo[1] (fig. 53). I mångt och mycket påminner det om kruci- KRUCIFIXET I BARLINGBO.

[1] Beskrifvet af Brunius: Gotl. konsthist. II, s. 195; af Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 27 betecknadt som sengotiskt (!). — H. omkring 3,50 m. (ögonmått). Polykromin torde vara förnyad (men öfverensstämmer med en akvarell hos Säve: Reseb. 1864, s. 19): karnationen blek, hår och skägg kastanjebruna, ländklädet silfver med guldfoder, det från såren strömmande blodet karmosinrödt; korset omåladt. Krucifixets nuvarande upphängning omöjliggör bestämmandet af materialet (troligen ek).

fixen af Hejnum-mästarens grupp: korsstammen[1] kantad af en palmettrad, evangelistsymbolerna på dess ändar omgifna af genombrutna stiliserade växtornament, den stora ringen — ut- och invändigt besatt med runda knoppar — här liksom i Fide dragen genom korsändarna, men långt bättre proportionerad än där; vidare figurens breda och kraftiga kropp med dess betoning af de anatomiska enskildheterna, hvilka dock knappast — så vidt man ned ifrån kyrkans golf kan iakttaga — nått samma genomarbetning som hos krucifixen i Hablingbo, Alfva och Lau och bland hvilka man särskildt lägger märke till, att ådernätsreliefen helt och hållet saknas;[2] till sist ländkläd̈et, hvars foder vid midjan faller öfver i en svällande massa af en form i det närmaste identisk med den inom Hejnum-gruppen vanliga. Men det är just detta ländkläde, där den karaktäristiska olikheten yppar sig, med hvad för denna grupp var typiskt. I stället för de lodrätt nedhängande vecken med deras raka, naggade underkant, som där voro ovillkorlig regel, äro här vecken dragna öfver högra benet, tätt slutande kring detsamma, upp mot vänstra höften. Det är alltså här samma draperiets diagonalrörelse och samma utmodellering af de beklädda kroppsdelarna under stoffet, som vi förut mött hos de kvinnliga statyerna, och af den »knittriga stilens» oregelbundenheter märka vi ej ett spår. Det mått af monumentalitet, som det för öfrigt vackra arbetet äger, beror mer på dimensionernas storlek och dekorativa värden, än på den plastiska formens egna inneboende egenskaper, och det inordnar sig därför äfven i detta afseende villigt i Tingstäde-mästarens som förstorad »Kleinkunst» verkande oeuvre.

MADONNAN FRÅN VISBY DOMKYRKA.

Hos den sittande madonnan från Visby domkyrka[3] (fig. 54) — tack vare sina betydande mått, sitt relativt oskadade skick och sin tämligen väl

[1] Dess titulus är troligtvis en modern tillsats.

[2] Att bildens ögon äro slutna, ej halföppna så som de äro hos öfriga här nämnda krucifix, är tvifvelsutan en vanställning, man har att skylla på öfvermålningen. Äfven törnekransen på hufvudet verkar modärn; kanske satt här ursprungligen en krona. Icke heller kan jag afgöra, om sidosåret är ursprungligt, ehuru det förefaller så.

[3] Antagligen var denna bild en af de »Imagines Sanctorum» som Wallin: Anal. Gothl. (opag. häfte) berättar sig i mars 1742 hafva nedtagit från domkyrkohvalfvet, »till en del mörknade och sönder», då i den af honom uppgjorda förteckningen äfven antecknats: »Maria sittjande med Barnet Jesu»; månne bilden var det »S. Mariæ beläte», som brukade bäras i procession kring staden (Wallin: a. a., III, häftet: Templa urbis Wisby, s. 28)? I domkyrkans inventarium af 1427 (Strelow: Cron. Guth., s. 203, Bergman-Säve: Gotl. och Wisby i tafl., s. 21) upptages också en »Vor Frue Bild», om hvilken man får veta, att därpå »ere heftet 12 Bresser oc 3 Spander» och att »det Sölff som henger for Billedet er 27 Stycker oc 3 store Klocker» (allt väl votivgåfvor), men hennes plats i »Kapellet» — säkerligen det först vid 1300-talets midt uppförda Swertingska — gör det antagligt, att denna notis icke rör vår här behandlade madonna, utan den »ymaginem in memoriam gloriose virginis et matris Dei Marie factam et formatam, figuram Christi, filii sui crucifixi, in ulnis honorifice baiulantis» (troligen = den i Wallins nyssnämnda förteckning 1742 omtalade »J. Maria stående med Barnet», nu försvunnen), som invigdes af biskop Knut af Linköping 1409 (Skriftelige

bevarade polykromi ett af den gotländska träskulpturens ståtligaste verk[1] — har däremot stilen undergått en viss skiftning, som tyder på annan mästarhand eller kanske snarare på, att vår konst när inträtt i en ny fas af sin utveckling. Vid första påseende förefaller hon vara en nog så trogen replik af statyn från Hablingbo. Men vecken äro här gröfre, mer förenklade, mindre skönlinigt måleriska, reliefen flackare, kroppsformernas modellering mindre skönjbar under dräktens tyg. Snäckvindlingarna i kjortelkanten äro försvunna. Öfver madonnans bröst löpa vecken från axlarna snedt nedåt i kilform och ordna sig nog så stelt öfver gördeln, helt olika dem, som i behagfull oregelbundenhet lifvade midjepartiet hos figurerna från Hablingbo och Tingstäde. Samma tendenser mot enfor-

Fig. 54. Visby domkyrka. Madonna. (Gotl. forns.)

Bewis hörande til Swenska Kyrkio-Historien eller Biskops Chrönikan, samlade af Spegel, Uppsala 1716, s. 133—134, Sv. dipl. II, n:r 1154; [dokument ej af år 1419 så som Spegel: Sw. Kyrk. Hist. II, s. 209 uppger; det afser ej invigningen af ett krucifix, så som säges i regestern till Sv. dipl. II, n:r 1154!)]; detta så mycket mer som den baldakin (»den höga Spiran»), som varit placerad däröfver (Peringsköld: Monumenta sveo-gothorum VIII, MS i Kungl. Biblioteket, Stockholm [opag.], Wallin: a. a. II, s. 1134, Säve: Gothl. saml. I: 1, s. 548 och hvaraf fragment nu förvaras i Gotl. forns., visar utprägladt höggotiska former. (Enligt Peringsköld: a. a. och Wallin: a. a. III, häftet: Templa urbis Wisby, s. 29, skall spiran vara gifven [i testamente?] efter hertig Erik, Albrekts af Mecklenburg på Gotland år 1397 aflidne son.)

[1] H. 1,51 m. Ek. De afsevärdaste skadorna bestå i förlusten af såväl madonnans som barnets(?) kronor, barnets högra arm och båda fötter, öfverdelen af madonnans spira samt delar af hennes hufvuddok och bröst. Båda figurernas dräkter äro förgyllda och försedda med bårder af tvenne smala svarta linjer. Marias underdräkt har varit ornamenterad med ett nu odechiffrerbart mönster i mörkrödt; gördeln är svart med gyllne beslag, skorna röda, mantelns foder mörkgrönt (dess krage röd), medan fodret i barnets dräkt varit mörkblått. Karnationen är rätt dunkel; ögonen (Marias) hafva en gulbrun iris inom svarta konturlinjer. Bänken, täckt af en röd, med gult rutad »kudde», är i guld och svart.

mighet och hårdhet i dräktbehandlingen uppvisar också bambinon; draperivecken äro få, hufvudet riktas rakt framåt. Som helhet är emellertid denna Maria-grupp ett konstverk af rang. Mindre absorberad af effektberäknande petitesser har konstnären här förmått gifva konceptionen ett drag af slutenhet och enkel pondus, som de besläktade arbetena icke ägde, och ansiktena, särskildt madonnans[1] (fig. 55) med dess stora ögon under deras hvälfda ögonbrynsbågar och den känsligt skurna munnen med dess smala läppar, äro präglade af verklig uttrycksfullhet och intagande friskhet. I ikonografiskt hänseende äro de båda leopardliknande, med långa svansar försedda drakar, på hvilka himladrottningen sätter sina fötter, af intresse. Det förut omnämnda, från det profetiska ordet om den söndertrampade ormen afledda, symboliska motivet är här utvidgadt och förbundet med en exegetisk uttolkning af ett annat bibelord, nämligen af den 13:e versen i Davids 91:a psalm:[2] »Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculabis leonem et draconem». Att uttolkningen af denna bibelvers närmast gäller Kristus, är klart,[3] och den har genom berömda teologers behandling fått en synnerligen stor betydelsefullhet för den kristologiska bildkretsen.[4] Men att öfverföra densamma på den Högstes

Fig. 55. Visby domkyrka. Hufvudet af madonnan fig. 54.

[1] Förut af mig afb. i Sv. konsth., fig. 126.

[2] Vulgatas 90:e.

[3] Se Goldschmidt: Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts (Berlin 1895), s. 52—53.

[4] Se Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 61—62. Motivet, som ursprungligen är koptiskt (Wulff: Altchristl. K., s. 145, 177) och kanske äger förkristna anor (se Dalton: Byz. art and archeol.), är vanligt redan i gammalkristen konst särskildt på lerlampor (se Kaufmann: Handb. d. christl. Archäol., s. 289—290, Kraus: Real-Encykl. II, s. 374—375, samme förf. Gesch. d. christl. K. I, s. 108—109, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 29, 143, Sauer: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg i. B. 1902, s. 316 not 3, Graeven, Byz. Zeitschr. 1901, s. 20) men möter också någon gång på elfenbensreliefer (t. ex. i Vatikan-museet, Garrucci: Stor. della arte crist. VI, pl. 457: 2, och i Bodleian library, Oxford, Westwood: Fict. ivories pl. VI) samt i monumentalskulpturen (t. ex. på den s. k. Pignatta-sarkofagen i Ravenna, Wulff: a. a., fig. 173, Dalton: a. a., fig. 78).

ärorika moder låg alltför nära till hands för att icke snart äga rum,[1] och särskildt 1200-talets och det början 1300-talets konst har många exempel att uppvisa på motivet: den tronande jungfrun, under hvars fötter ett lejon och en drake — eller två odjur i allmänhet — ligga besegrade,[2] men från de skandinaviska länderna känner jag intet utom just det föreliggande.

På samma stilnivå som domkyrkomadonnan står den hel. Olof från Hablingbo (fig. 56).[3] I dess nuvarande svårt skadade skick är bilden svår att närmare bestämma, helst som manteln — symmetriskt arrangerad öfver hvardera knät efter ett mode, som särskildt under 1200-talet ofta med förkärlek valts för sittande, i tidsdräkt klädda kungahelgon[4] — här ej erbjuder några

HEL. OLOF FRÅN HABLINGBO.

Fig. 56. Hablingbo. Hel. Olof. (Gotl. forns.)

[1] Jfr Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 36.

[2] Exempelvis från Frankrike: den s. 234 omnämnda elfenbensstatyetten i Hamburg, en annan, från omkring 1300, i Louvre (Molinier: Musée national du Louvre. Catalogue des ivoires, Paris 1896, n:r 51, afb. s. 117, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 115), trästaty i Pierpont Morgans samling, New-York (Vöge, Bull. of the Metrop. mus. of art 1908, s. 131); från England: miniatyr från 1200-talets slut i Arundel-psaltaren, Brittish museum, London (Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihre Verhältnis zur Malerei i Nordwesteuropa, Leipzig 1907, pl. XV, Armstrong: Gesch. d. K. in Grossbrit. und Irl., fig. 247); från Tyskland: stuckstaty från korskranket i benediktinerklostret i Wessobrunn, 1200-talets midt (Bayerisches Nationalmuseum, München, Graf: Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums V: 1. Romanische Alterthümer, München 1890, n:r 124, pl. IV, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 22).

[3] H. 1,04 m. Ek. Hufvudet, en del af bröstet, höger arm och Skalles hufvud förstörda. Spår af polykromi: lifrocken guld, manteln röd med svart mönster (öfverensstämmande med mantelmönstret hos madonnan från samma kyrka); Skalles benkläder röda, bänken guld.

[4] Se t. ex. de norska statyerna från Kirkebö. (Bergens museum, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 53) och Skedsmo (Oldsagsamlingen, Kristiania, Fett: a. a., fig. 66).

direkta analogier med de kvinnliga statyerna. Dess breda, slätt rundade uppslag, där den viker sig öfver låren, äro dock i sin understrukna motsats till dräktens veckning för öfrigt tillräckligt karaktäristiska och nära besläktade med de mantelomvikningar, som löpa tvärs öfver madonnornas knän. Mantelns plissering medelst en rad runda, lodrätta veckryggar[1] och de kilformigt sammandragna vecken framför bröstet äro likaså belysande, och den ovanligt rörliga ställning, som den besegrade Skalle intar — han griper med ena handen kring helgonets vänstra fot — tyckes inspirerad af samma smak för en gestaltning af postamenten på ett liffullt och intressant sätt, som madonnastatyernas drakbilder vittna om och hvarom jag längre ned (s. 255—256) skall hafva mer att säga.[2]

KRUCIFIXET FRÅN VÄSTRA ED.

Till sist krucifixet från Västra Ed[3] (fig. 57).

Då jag i en räcka gotländska skulpturer inordnar ett från en fastlandskyrka stammande arbete och då jag mer än en gång under loppet af min undersökning kommer att förfara på samma sätt, må här en generell förklaring gifvas af de skäl, på hvilka jag — oafsedt den stilkritiska bevisningen — anser mig berättigad därtill.

GOTLÄNDSK SKULPTUR UTANFÖR GOTLAND.

Redan i det föregående (s. 17—18) har jag haft anledning att påpeka, hurusom vid ett par större företag på det svenska fastlandet — den dekorativa utsmyckningen af domkyrkan i Linköping och Nicolaikyrkan i Örebro — gotländska stenhuggare medverkat, en omständighet, af hvilken tydligt nog framgår den uppskattning, som på olika håll ägnades de gotländska skulptörernas yrkesskicklighet. Hur stor denna uppskattning var, framgår också bäst däraf, att man t. o. m. vid uppförandet af rikets förnämsta kyrka, den nya Uppsaladomen, tillförsäkrat sig deras bistånd; redan vid 1200-talets slut hugga de där, enligt Roosval,[4] en rad kapitäl — jag håller det också för sannolikt, att de under ledning af den i Uppsala samtidigt verksamma franska arbetarstammen försökt sig som figurplastiker[5] — och omkring 50 år där-

[1] Jfr kjortelfallet framför Visby-madonnans högra ben!

[2] Man observere ock polykromins färgskala, öfverensstämmande med den från samma kyrka stammande madonnans!

[3] H. 1,40 m. Ek (armar af asp? sälj?). Händer och fötter samt korset förlorade. Af polykromin äro alla spår försvunna. Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1910 (Fornv. 1910, s. 239).

[4] Roosval: Kirch. Gotl., s. 188, not 1.

[5] Olofstatyn på nordportalens trymå, Synagoga, Henrik och Magdalena i södra portalens hängtorn, hvilka omöjligen — åtminstone de tre sistnämnda — kunna stamma från någon af de franska konstnärerna, synas mig, som jag förut framhållit (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 286, 294), snarast böra attribueras till den eller de stenhuggare, som varit sysselsatta i det inre af kyrkan. Äfven Roosval, Sv. konsth., s. 19, förklarar ett par af dessa figurer (Henrik och Magdalena [ej Dorotea!] för gotländska arbeten.

efter de dittills odekorerade kragstenarna i koromgången.[1] Ja, ännu längre bortifrån komma kallelser till arbete. Redan kort efter 1100-talets midt skola gotländska stenhuggare och murmästare hafva hämtats till Livland.[2]

Fig. 57. Västra Ed. (Smål.) Krucifix. (St. hist. mus.)

[1] Roosval: Leg. och symb. i Upps. domk. koromg., s. 52—53, samme förf.: Medelt. kyrkl. ark., s. 21 (afb. hos Nyblom: Kragstenarne i koromgången i Upsala domkyrka, Ny ill. tidn. 1867, s. 412, Roosval: Leg. och symb. i Upps. domk. koromg., s. 9, 13, 17, 21, 25, 28, 33, 37, 40, 44, 49).

[2] Kelch: Liefländische Historia (Reval 1695), s. 45—46; enligt samme författare (s. 51—52) skola också 1202 gotländska handtverkare införskrifvits till Riga. Dessa båda uppgifter hafva senare oupphörligt upprepats (t. ex. af Wallin: Gothl. saml. I, s. 242, Brunius: Gotl. konsth. I, s. 45), men deras tillförlitlighet är, så vidt jag vet, icke pröfvad.

I Lübeck får omkr. 1310 den s. k. Magister Fabulator i uppdrag att förse Heiliger-Geist-hospitalets kyrka med en huggen portalomfattning,[1] och jag har trott mig kunna uppvisa, att hans verksamhet i Tyskland ej blott varit begränsad till denna uppgift, utan låter sig spåra i ytterligare ett flertal, delvis särdeles intressanta arbeten i pommerska kyrkor och slott.[2] Ännu ett par exempel skulle kunna anföras, och det är troligt att framtida forskningar ytterligare skola öka deras antal.[3]

Det var emellertid ej blott genom en dylik yrkesmännens egen utvandring till främmande arbetsplatser, som man i kringliggande länder erhöll kunskap om den gotländska stenhuggarkonsten, men också genom den export af dess på ön själf förfärdigade alster, som i stor utsträckning ägde rum. Den har börjat redan i förkristen tid: en runsten, förr på Norrsunda kyrkogård i Uppland,[4] är enligt sin inskrift förd från Gotland, och en annan på Köpings kyrkogård på Öland har tvifvelsutan samma ursprung.[5] Under medeltiden och särskildt 1200-talet är det dopfuntar framför allt exporten gällde — ett enastående undantag är den stora relikkista från Härad (Södermanl.; Kyrkomus. i Strängnäs)[6] hvars

[1] Roosval: Kirch. Gotl., s. 192; afb. fig. 114 samt i Inv. Lübeck II, s. 462 (Roosval: Svensk konst i Lübeck på 1200-talet, Svenska dagbladet den 7 juni 1908, har tidigare daterat arbetet till 1270-talet samt äfven uttalat sig för kapitälens i den lübeckska Catharinenkirche gotländska proveniens). Portalens gotländska kynne har tidigare påpekats af Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 39, Lindgren, Uppf. bok I, s. 335, och Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 415.

[2] Se af Ugglas: Några gotländska skulpturverk i norra Tyskland (Fornv. 1914, s. 32—43). De viktigaste af dessa arbeten äro ett kapitäl i kyrkan i Kolbatz (afb. i Inv. Pommern, Regierungsbez. Stettin, Kr. Greifenhagen, fig. 78: 1—3, 79: 1—3, 80: 1, af Ugglas: a. a., s. 35) samt tvenne andra från slottet Satzig (Altertumsmuseum, Stettin, afb. i Inv. Pommern, Regierungsbez. Stralsund, Stadtkr. Stralsund, pl. s. 92—93: c, e, af Ugglas: a. a., s. 42). — Månne ej till Fabulators nedan kända tyska verk kunna läggas ännu ett: en vattenkastare från Marienkirche i Lübeck (afb. i Inv. Lübeck II, s. 156)? Man jämföre densamma med t. ex. en dylik på Visby domkyrka. (Roosval: Kirch. Gotl. pl. 126.) Vattenkastaren är gestaltad som en munk, och munkfigurer synas vara en just af Fabulator omhuldad specialitet (se af Ugglas: a. a., s. 36—37, 42).

[3] Gotländska arkitekturformer hafva tornportalen å Flistads kyrka nära Linköping (af Ugglas, Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 30) och flera portaler på Öland (se nedan, kap. 9), äfven om vi väl här knappast hafva att göra med några gutska mästares alster, utan efterbildningar af dylika af resp. östgötska och öländska stenhuggare. Däremot har jag svårt att spåra den inverkan från »den gotländska öfvergångsstilen», som Lindgren, Uppf. bok I, s. 343, upptäcker i Varnhems klosterkyrkas norra portal (jfr ofvan, s. 156 not 5).

[4] Liljegren: Runurkunder (Stockholm 1833), n:r 1555, Bidr. till Uppl. beskrifn. (Uppl. fornm. för. tidskr. II, s. 18—19). Kanske gäller dock inskriftens upplysning blott själfva stenhällen, hvad dock nu ej kan kontrolleras, då densamma genom inmurning i en 1800-talsbyggnad gjorts oåtkomlig.

[5] Söderberg-Brate: Sv. runinskr. I, Öl. runinskr., s. 131, pl. XXIX: 47 a—b; jfr Söderberg: Runologiska och arkeologiska undersökningar på Öland sommaren 1884 (Ant. tidskr. IX: 2, s. 25).

[6] Afb. af mig i Kyrkomus. i Strängnäs kat., pl. 1, i min anf. upps. i R. de l'art chrét. 1911, s. 303 samt hos Roosval, Strängn.-Stud. II, fig. 1—2, 18.

härstamning från en gotländsk verkstad påvisats af Roosval.[1] Som redan Hildebrand[2] anmärkt, förefinnas i det svenska fastlandets kyrkor allt ifrån rikets sydligaste till dess nordligaste delar en i innevarande ögonblick oöfverskådlig rad af präktigare och enklare, på Gotland arbetade dopkärl[3] — för att angifva några enstaka exempel nämner jag från Skåne funtarna i Hannas,[4] Borreby[5] och Holmby (Hist. mus., Lund),[6] från Östergötland funtarna i Tingstad (St. hist. mus.)[7] och Gistad,[8] från Södermanland dem i Vagnhärad (Kyrkomus. i Strängnäs)[9] och Nykyrka (nu vid Åsby gård i Stigtomta socken),[10] från Uppland funtarna i Skogs-Tibble,[11] Vidbo,[12] Knifsta (bas),[13] Tegelmora,[14] Morkarla[15] och Jumkil,[16] från Gästrikland funtar i Östra Fernebo (St. hist. mus.)[17] och

[1] Strängn.-Stud. II, s. 5—16, samme förf., Sv. konsth., s. 16; från omkr. 1200.

[2] Kyrkl. konst., s. 133, samme förf.: Sv. medelt. III, s. 508.

[3] De gotländska funtarna komma att behandlas i en snart föreliggande undersökning af J. Roosval. De viktigaste bidragen till deras kronologi och stilbestämning hafva hittills gifvits af Roosval i Strängn.-Stud. II, s. 1—39 och i Sv. konsth., s. 9—17.

[4] Afb. af Curman: Stadfästade byggnads- och restaureringsförslag. Januari—mars 1907 (K. och konst 1907, s. 158; jfr notis å omslaget till häft. 2). Brunius: Skånes konsthistoria för medeltiden (Lund 1850), s. 508, 509, 510 omnämner liknande funtar i Saxtorp (Tynell: Skånes medelt. dopf. I, pl. XVI: 4, Brunius: a. a., pl. XII: 4), Hammenhög och Oppmanna.

[5] Brunius: a. a., pl. XIII: 4; cuppans dekorering öfverensstämmer med den s. 20 omtalade funten i Tanum.

[6] Tynell: Skånes medelt. dopf. I, pl. III: 4 (jfr sammast., s. 24); 1200-talets senare hälft.

[7] Roosval: Strängn.-Stud. II, s. 33, samme förf.: Kirch. Gotl., s. 101 (afb. hos Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. I, pl. 35, Martin: Hist. af orient. carp. II, fig. 356); af Sighraf (1220—1235).

[8] Janse: Medeltidsm. från Östergötl., fig. 14; 1200-talets midt?

[9] af Ugglas: Museets kat. n:r 210; af Sighraf (Roosval: Strängn.-Stud. II, s. 22—35; afb. sammast. fig 23—24, i Bidr. till Södermanl. äldre kulturh. VI, pl. I—II [Dopfunt från Vagnhärad] samt hos Lilljekvist: Strengnäs och dess domkyrka, Stockholm 1891, fig. 34).

[10] af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 166; 1200-talets senare hälft, se Roosval: En kalkformig ikonoklastisk funttyp från Gottland (Strängn.-Stud. II, s. 36—39, fig. 38). —. Angående en annan Södermanlandsfunts gotländska ursprung har jag emellertid en annan uppfattning än Roosval (se tillägget till s. 76, rad 7 uppifr.).

[11] Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 29—31, fig. 29—31, Janse, Uppl. I, fig. 198; af Sighraf

[12] Janse, Uppl. I, s. 560.

[13] Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 31, fig. 32—33, Bolinder: Knifsta kyrka (Sv. kyrk. IV: 1, s. 119, fig. 105—108); af Sighraf.

[14] Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 37, fig. 40; 1200-talets senare hälft.

[15] Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 37; jämnårig med föregående.

[16] Närmast en mellantyp mellan funtarna af »den vilda stilen» och funten i Gerum (Roosval, Strängn.-Stud. II, fig. 3) och troligen stammande från 1100-talets senare hälft. Ytterligare ett par Gotlands-funtar i Uppland äro af mig omnämnda i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 40.

[17] Se Sauermann: Mittelalt. Taufst. d. Prov. Schl.-Holst., s. 26; afb. hos Hildebrand: Fornlemningar vid Dalelfven (Månadsbl. 1874, fig. 84), samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 397; 1200-talets förra hälft?

Hedesunda (St. hist. mus.),[1] från Hälsingland funtarna i Hög och Söderala,[2] från Medelpad funtarna i Torp och Stöde,[3] från Ångermanland dem i Nora[4] och Ytter-Lennäs,[5] från Jämtland funten i Brunflo.[6] Men än vidare spridning hafva de fått: i Norge äga vi åtminstone *ett* exempel på deras förekomst,[7] från norra Tyskland (provinsen Schleswig-Holstein med angränsande öar) har Sauermann[8] gifvit en verkligen imponerande rikhaltig samling och i Danmark – oberäknadt norra Schleswig och Skåne — skola arbeten af detta slag vara knappast mindre talrikt företrädda.[9]

[1] Se Sauermann: a. a., s. 23—24 (mot Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 510); afb. hos Hildebrand, Månadsbl. 1897, fig. 12, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 422.

[2] Salvén: Hudiksvall-utställn. kat. n:r 104—105, jfr Lindblom, Svenska dagbladet den 12 juli 1913; från omkr. 1200.

[3] Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 6, 8; från omkr. 1200.

[4] Cornell: a. a. n:r 7; afb. af mig i R. de l'art chrét. 1913 s. 394; från omkr. 1200.

[5] Cornell: a. a., n:r 10 (utan omnämnande af arbetet som gotländskt; cuppan är emellertid af röd Gotlands-marmor); 1200-talet?

[6] Festin: Östersund-utställn. kat. n:r 557, afb. s. 69; af Sighraf (Roosval, Strängn. Stud. II, s. 33).

[7] Se ofvan, s. 20; från (det norska) Bohuslän kan antecknas ytterligare ett exempel (från Tossene, nu i Göteborgs museum, Lagerberg: Göteborgs mus. Vägledn. sal 2—3 n:r 64; se Bolinder: Om Bohusläns dopfuntar, Bohus-Posten den 18 sept. 1911, Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 37).

[8] A. a., s. 19—35. — Däremot erkänner jag min skepsis gent emot den attribuering till en gotländsk ateljé, som Roosval, K. och konst 1908, s. 102—105, gjort af de västpreussiska funtarna i Kulm och Graudenz (Inv. Westpreussen, II: 1, pl. s. 52—53, 498—499, se min anf. upps. i Fornv. 1914, s. 33, not 4). Möjligtvis har man i stället att räkna med en hel mängd ännu ej närmare materialbestämda funtar i Mecklenburg (se Sauermann: a. a., s. 22—23). I förbigående anmärker jag också det antagliga i, att framtida forskningar skola utvisa, att ett större eller mindre antal af de af svensk, d. v. s. gotländsk sten huggna grafstenar, som i stort antal påträffas i nordtyska kyrkor (se t. ex. von Rosen: Die metallene Grabplatte des Burgermeisters Albert Hövener in der St. Nikolaikirche zu Stralsund und andere verwandte Denkmale in der Ostseeländern, Hans. Geschichtsbl. 1871, s. 100) förfärdigats på ön och därifrån exporterats (jfr den ofvan, s. 20 not 2, omtalade grafstensinskriften i Tönsberg!), hvarvid man å andra sidan dock måste hålla i minnet, att stenen äfven som råmaterial i stor omfattning utskeppades från ön (se Visby stadsl. II: 47 [s. 110], jfr Hildebrand: Gotlandssten i utlandet, Månadsbl. 1890, s. 41, samme förf.: Sv. medelt. I, s. 691, Lindström: Anteckn. II, s. 41—42).

[9] Sauermann: a. a., s. 23: omkr. 40 stycken af en enda typ! Till andra gotländska typer ansluta sig bl. a. de rikt figursmyckade funtarna i Ringsted, Baaby och Löjtofte (den sistnämnda troligen af Magister Majestatis, de båda andra kanske blott kopierande gotländska förebilder). Den berömdaste gotländska funten i Danmark är ju annars den frejdade i Aakirkeby på Bornholm, (Wimmer: Døbef. i Åkirk., pl. I—II, samme förf.: Dansk runem. I: 1, pl. 1—2), hvars tillverkningsort af språkliga skäl kunnat utpekas samtidigt af Wimmer: Småbidrag til nordisk sproghistorie (Det philologisk-historiske Samfunds Mindeskrift i Anledning af dets femogtyveaarige Virksomhed 1854—1879, Köpenhamn 1879, s. 193—196) och Läffler: Fornsvenska runhandskrifter (Nord. tidskr. 1879, s. 613 not 2), hvad senare belysts särskildt genom Wimmers grundliga undersökning (Døbef. i Åkirk., s. 62—74) af funtens inskrifter. Dess datum är af Wimmer: Døbef. i Åkirk., s. 74, samme förf.: Danske runem. I: 1, s. CCXXVII — med hufvudsakligt instämmande Gering: rec. af Wimmer: Døbef. i Åkirk. (Zeitschr. f. deutsch. Phil. 1889, s. 489), Larsson: rec. af samma arbete (Ark. f. nord. fil. 1890, s. 175) och Brate: En gotländsk dopfunt i en kyrka på Bornholm (Sv. fornm. för. tidskr. VII, s. 67 – satt till omkr. 1280, af Ambrosiani, Festskr. till Montelius 1903, s. 47, däremot till 1100-talets slut, medan Hildebrand, Månadsbl. 1887, s. 190, uttalat sig för 1200-talets

Det må vara sant, att denna export af gotländska stenarbeten till ej oväsentlig grad förorsakats af öns enastående tillgång på lämpligt råmaterial, något som grannländerna själfva saknat, men det lider väl ej tvifvel om, att man verkligen haft ögonen öppna för de gutska skulptörernas konstnärliga öfverlägsenhet öfver hvad fastlandsmästarna kunde åstadkomma.[1] Det är därför knappast för djärft att redan a priori förutsätta, att den gotländska träplastiken skulle komma till samma uppskattning och att dess utöfvare skulle erhålla afsättning för sina produkter på de håll, där deras yrkesbröder stenhuggarna förberedt marknaden. Hur föga ännu den äldre träplastiken i de baltiska länderna är genomforskad, bedrar man sig nog ej, om man menar — hvad också ett flertal omständigheter gifva vid handen — att man där för fyllande af sina konstnärliga behof i stor utsträckning varit hänvisad till import, och då faktiskt de gotländska snidarna särskildt under 1200-talet uppnått en artistisk färdighet, som ingenstädes inom grannländerna torde ha öfverträffats, låg det närmast till att vid mera maktpåliggande beställningar i första hand vända sig till dem. Också har Meinander[2] trott sig kunna konstatera, att hvad Finlands 1200- och 1300-talsskulptur angår, det just varit Gotland, som spelat den af allt att döma främsta rollen, och äfven om han ej för de enskilda fallens vidkommande preciserar sitt påstående, har detta mycket, som talar för sig. Vissa analoga företeelser har jag själf ungefär samtidigt menat mig kunna spåra på det svenska fastlandet.[3] Möjligheten står ju visserligen öppen

början (för att dock själf senare [Sv. medelt. III, s. 514 not 1] nämna 1100-talet!), en datering som bestyrkes af Roosval, Strängn.-Stud. II, s. 34—35 med hans bestämning af mästarens, Sighrafs, verksamhetstid till 1220—1235. — Äfven till Danmark utskeppades grafhällar liksom ohuggen sten (Wallin: Gothl. saml. II, s. 187 not y, Lindström: a. a. II, s. 42, Løffler: Danske gravst., s. 4, 7); af gotländsk sten är t. ex. den s. k. Petersportalen å Schleswigs domkyrka — enligt Beckett: Reliefet over den søndre tværskibsportal paa Slesvigs domkirke, (Aarb. f. nord. Oldk. 1908, s. 149) från 1182—1192 — ej af skånsk som vanligen uppgifves (se Matthæi: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 225, not 1) och redan tidigare (1168) skall Valdemar I för uppbyggandet af Danevirke införskrifvit samma material (Wallin: Gothl. saml. II, s. 183).

[1] Att så varit, framgår t. ex. af det faktum, att ännu Jens Holgersen Ulfstand, 1487—1509 ståthållare på Gotland, fann det mödan värdt att — som jag först i korthet påpekat i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 30, not 6 och sedan Lithberg: Glimmingehus (Hist. tidskr. f. Skånel. IV, s. 236—253) närmare utvecklat — därifrån ända till Skåne låta transportera färdighuggna arkitekturdelar från äldre anläggningar till sitt under byggnad varande Glimmingehus.

[2] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 38, 40, 56, jfr samme förf.: Finl. kulturh., s. 177.

[3] Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 20—45. — Jag tar här emellertid tillfället i akt för att beriktiga några misstag, som jag där gjort mig skyldig till på grund af en — som jag senare öfvertygat mig om — oberättigad generalisering af vissa i gotländsk plastik funna stildrag samt reducera ett par alltför kategoriskt gjorda uttalanden. Krucifixen i Ramsta, Rasbo, Väderstad och Härad (s. 26—28) måste afföras ur Dalby-mästarens oeuvre (hvari däremot låter inordna sig ett senare till min kännedom kommet krucifix i Riala, Uppl.). Af de s. 41—43 uppräknade arbetena äro endast madonnan från Öfver-Selö och munkstatyn från Fogdö med säkerhet af gotländskt ursprung, andra kunna endast med tvekan tillskrifvas samma proveniens, medan ytterligare några måste betraktas som verk af utom-gotländska konstnärer, hvad allt jag på behöriga ställen skall i det följande närmare belysa.

att förklara de öfverensstämmelser, man iakttar mellan de gotländska och utomgotländska arbetena, antingen genom att betrakta dessa som af hvarandra oberoende utslag af en gemensam (icke-svensk) stilriktning eller genom att antaga ett inflytande från den ena (inhemska) skolan på den andra, hvarvid man alltså väl hade rätt att tala om ett omedelbart stilsamband de ifrågavarande verken emellan, men icke om gemensamma mästare eller ateljéer. På tvifvelaktiga punkter har man att på stilkritisk väg försöka lösa frågorna af denna art. Hvad nu närmast Västra Ed-krucifixet beträffar, äro de emellertid knappast af mera invecklad natur. Så utomordentligt nära det ansluter sig till den här behandlade gotländska skolan — Tingstäde-mästarens — synes det mig höjdt öfver allt tvifvel, att det verkligen direkt är utgånget därifrån.

Nu har emellertid af Lindblom[1] gjorts gällande, att vi här hade att göra med ett från Norge influeradt arbete, att det »i stil mycket starkt erinrar om den sunnanfjällske 'Balkemesteren',[2] utan att dock vara af hans hand», och att det troligen skulle stamma från »en svensk konstnär, som likväl såsom många andra stått under påverkan västerifrån». Lindbloms åsikt har jag själf[3] upprepat, men ett närmare studium har öfvertygadt mig om dess ohållbarhet. I själfva verket finnes här intet som erinrar om den norske mästaren, så som han typiskt representeras af sitt hufvudverk, krucifixet från Balke kyrka,[4] där både dräktdrapering och anatomi äro af en fullständigt afvikande hållning. Det är i stället Barlingbo-krucifixet, som i dessa afseenden är på det allra närmaste besläktadt med den småländska Kristusbilden. Ländklädet är på ömse håll i detalj detsamma. Kroppsformerna förefalla visserligen hos krucifixet från Ed något slankare och spensligare, men detta kan dock bero på den förgrofvande inverkan af Barlingbo-bildens moderna öfvermålningen, hvilken också försvårar en jämförelse mellan de båda figurernas ansikten. I stället pekar jag på en signifikativ detalj, hårbehandlingen: här som där återfinnes den lockarnas sammanfiltring, som kommer dem att verka nästan som tjocka hästsvansar och som är helt och hållet olika Hejnum-mästarens stilisering. Äro de båda krucifixen ej af samma hand — hvad dock icke är uteslutet — måste de vara snidade i samma verkstad: den hvars ledande kraft var Tingstäde-mästaren.

[1] Fornv. 1911, s. 97.

[2] Om denne — verksam vid 1200-talets midt — se Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 63—69, samme förf.: Korsfæstelsefremstillinger med Johannes og Maria i kirker søndenfjelds (For. til norske fortidsm. bev. Aarb. 1909, s. 116). Svendsen: Beskrivelse af Mariatavlen i Balke kirke samt de paa universitetet bevarede billeder fra samme kirke (sammast. 1906, s. 291, not 5) har tidigare med orätt förmenat att hans hufvudverk — kalvariegruppen från nämnda kyrka (Oldsagsamlingen, Kristiania) — troligen skulle vara af nordtyskt ursprung.

[3] Sv. konsth., s. 126, not 2.

[4] Afb. hos Svendsen: a. a., s. 287, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 101.

6.

TINGSTÄDE-MÄSTAREN OCH DEN SACHSISKA SKULPTUREN.

Hvarifrån har då den stil, denne mästare företräder, sina rötter? Att däri ingår ett särdeles starkt drag af byzantinism, har jag redan betonat. Hvilken viktig roll de byzantinska stildragen spelade för danandet af den äldsta sachsiska 1200-talsriktningen, må här likaså erinras om. Byzantinska draperingsmotiv och byzantinska rörelseschemata utgjorde själfva dess urelement, som hvarken de på 1220-talet kulminerande barocktendenserna eller ens den samtidigt uppdykande franska stilströmningen förmådde utplåna. Hur segt de bibehöllo sig, ser man bäst af en bild som Mater dolorosa i Naumburg, icke stort äldre än inemot århundradets midt, där hela den förälskelse i måleriskt flytande vecklinjer och ornamentala detaljeffekter, som besjälade mästarna flera decennier tidigare, i oförminskad kraft lefde kvar.[1]

Den franska stilen, som blir den andra utgångspunkten för den senare utvecklingen, kom för öfrigt i viss mån dessa ålderdomliga smakideal till mötes. Också inom den franska skulpturen vid 1200-talets början ingår byzantinismen som en ej oväsentlig beståndsdel i åtbördsspråk och draperingsschemata,[2] må vara utan det drag af förkonstlande manierism, som så typiskt utmärker den sachsiska skolans reception däraf, och särskildt hos portalernas stående väggfigurer motvägd af de tendenser mot allt större monumentalitet i uppfattningen och realistisk saklighet i skildringen, som fortverkat ända från den chartreska västportalens dagar och som illa förliktes med dess »Kleinkunst»-mässiga småtäckhet.

Det är i Paris-portalen[3] och den portal, hvilken ej långt därefter — omkr. 1225—1236[4] — kom till utförande å västfasaden af katedralen i Amiens, som dessa tendenser i Frankrike kommo till genombrott, medan man i Chartres på transeptportalerna och deras förhallar länge arbetade i en stil, hvars karaktär af retarderad och af en ålderdomlig tradition bestämd lokalstil af Franck-Oberaspach[5] blifvit utförligt belyst.[6]

[1] Se Wolters: a. a., s. 49, jfr ofvan, s. 212 not 4.

[2] Se Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 150.

[3] Om denna portal se ofvan, s. 209—210.

[4] Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, s. 32, 299 (samme förf.: Description abrégée de la cathédrale d'Amiens, Amiens 1904, s. 4), Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 149, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 148.

[5] Meister d. Eccl. und. Synag., s. 104—112.

[6] Häremot har visserligen Vöge, Rep. f. Kunstw. 1904, s. 9—11, gjort vissa invändningar, välgrundade i det afseendet,att Franck-Oberaspach förbisett de inflytelser från olika håll (Paris, och hvad förhallarna angår, också Amiens) som där faktiskt uppträda och Vöge påpekar. Just en jämförelse med Parisskulpturen synes mig emellertid bättre än något annat under-

Men denna lokalstil har icke dess mindre ägt en expansionskraft, som vittnar om det anseende, Chartres-»hyttan» på sin tid ägt. Vi hafva redan funnit en aflägg are däraf i Reims (se ofvan s. 209), och t. o. m. den annars så osedvanligt homogena Amiens-dekorationen har spår däraf.[1]

AMIENS: DEN HEL. ULPHA.

Af de statyer, som där exemplifiera detta, har jag särskildt intresse att framhålla den, som i den s. k. Porte Saint-Firmin står längst till vänster i portens vänstra vägg och som torde föreställa den heliga Ulpha (fig. 58):[2] vi hafva här till synes den närmaste parallellen till vårt gotländska helgon från Tingstäde. Öfverensstämmelserna de båda verken emellan behöfver knappast påpekas: konturens raklinigheter, fötternas inbördes ställning — den ena med ett kort steg satt något framför den andra — dräktens finplisserade stoff och mantelns sneda dragning framför underkroppen — ja dessa öfverensstämmelser gå så långt som till sättet för böckernas bärande, det lilla runda spännet i halslinningen och hårets symmetriska ondulering.

Fig. 58. Amiens, katedralen: Hel. Ulpha, staty i västportalen.

Skulle alltså upphofsmannen till vår gotländska staty vara en skulptör, direkt uppvuxen i kretsen af den skola, som Ulpha-statyn stilistiskt tillhör, den chartreska, och då närmast de mästare, hos hvilka de särskildt i de mjuka draperifallen framträdande, ännu byzantiniserande reminiscenserna från äldre skolor (Laon, Sens, delvis Paris) äro lefvande?[3] Var han själf en fransman eller till äfventyrs en gute på långväga studiefärd, som där erhållit sin skolning? Intetdera tror jag vara fallet. Hvad det förra alternativet angår, fäster jag mig mindre vid, att vissa detaljer i den franska bildens pose och dräktanordning ej upprepas af den gotländska, som t. ex. den lyfta högerarmen[4] eller kjortelvådens komplicerade sammanfiltring af utlöpande veck-

stryka den chartreska plastikens retarderadt-provinsiella karaktär. Det sträfvande mot förenklad monumentalform, som i Paris flerstädes uppenbarar sig, och dess flerfaldiga drag af realism, ja naturalism — se t. ex. domedagsscenerna i arkivolterna (Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. XLVII: 2, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. V, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 149, Aubert: Cath. Notre-Dame de Paris, pl. s. 108—109) — äga där inga, eller åtminstone inga lika utpräglade, motsvarigheter. Den chartreska figurstilen bottnar, alla sidoinflytelser till trots, i en äldre, af tidens strömningar mera oberörd smakriktning (Senlis, Sens Laon, jfr. s. 215 not 1). Äfven förhallarnas skulptur, där ju annars en ny tid på vissa punkter ger sig till känna, står ju också, hvad dessa strömningar angår, som helhet tillbaka för den ungefär samtidiga Amiens-konsten.

[1] Lefrançois-Pillion: a. a., s. 149—150.

[2] Durand: Mon. de la cath d'Amiens I, pl. XLIV: 52, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XI, Vitry-Brière: a. a. I, pl. LVIII: 3. Om statyns benämning se Durand: a. a. I, s. 411.

[3] Jfr ofvan, s. 251 not 6.

[4] Handen är nygjord (Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, s. 410 not 4).

ändar — det finnes andra chartreska statyer (å den norra förhallen)[1] där fällen har ungefär samma naturligt enkla brytning som hos denna sistnämnda[2] — men vid den kvalitativa åtskillnaden och därvid, att de med Tingstäde-helgonet ju nära förbundna sittande madonnorna från Hablingbo och Visby blott hafva ytligt gemensamt med sittande figurer i Chartres, t. ex. dem i det midtre af nordportalens tympana.[3] Men också det senare alternativet är, om ej a priori omöjligt, dock föga troligt, och jag skall strax nämna de skäl, på grund af hvilka jag ej tror det behöfva tillgripas och som öppna en tredje möjlighet. Att verkligen Tingstäde-statyn har sin prototyp på fransk botten synes mig under alla omständigheter otvifvelaktigt, antingen den nu varit just den amienska Ulpha, en icke längre existerande replik däraf, en modell i gips el. dyl., som kunnat studeras i den chartreska »hyttan»,[4] eller blott ett tecknadt utkast i stil med Villard de Honnecourts albumsblad. Att konstnären själf med penna och skizzbok i hand stått framför sin förebild, tror jag för öfrigt en detalj, värd att påpeka, i sin mån skvallrar om, jag menar den runda veckrygg, som ringformigt löper under Tingstäde-helgonets vänstra hand, omotiveradt anbragdt och utan organiskt sammanhang med det öfriga vecksystemet. Det är frestande att däri se ett missförstådt efterbildande af den vida och rätt markeradt modellerade ärmlinning, som på ett nästan fullkomligt likartadt sätt kröker kring Ulphas vänstra handlofve och som, återgifven i teckning, lätt kunde komma att verka förvillande. Mer än en hypotes kan ej myntas på denna iakttagelse, men lagd till öfriga synes den äga en ej oväsentlig grad af bindande kraft.

HABLINGBO- OCH VISBY-MADONNORNA.

Hvad Tingstäde-mästarens sittande madonnor angår, har jag nyss framhållit, att någon fullt tillfyllestgörande parallell till dem ej låter påvisa sig i Chartres. I stället kunde jag hänvisa till ett par med dem så pass öfverensstämmande verk som en trämadonna i Gassicourt[5] och en annan af samma material i kyrkan i Gaillac[6] (fig. 59), hvilkas dräktbehandling

[1] Marriage: Sculpt. of Chartres cath., pl. 57, Merlet: Cath. de Chartres, afb. s. 69, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 115—116, Lassus-Duval-Didron: Mon. de la cath. de Chartres, pl. 26, 39, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLIV: 1—2.

[2] Man jämföre också i detta afseende Tingstäde-helgonet t. ex. med Visitatio-gruppen i den vänstra nordportalens högra vägg (Marriage: a. a., pl. 53, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. VII, Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. 40, Vitry-Brière: a. a., I pl. XLI: 8), där vårt helgons öfver den bakåtsatta foten släpande veck har en rätt slående motsvarighet, synbarligen inspirerad från Laon (jfr den eryträiska sibyllan därstädes, Mâle: a. a., fig. 114).

[3] Marriage: a. a., pl. 67, Franck-Oberaspach: a. a., pl. VII, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 99, Vitry-Brière: a. a., I pl. XLI: 2.

[4] Om dylika modeller se ofvan s. 49, not 1.

[5] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XXXVII: 6.

[6] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XXXVII: 5; man jämföre också madonnan i ett tympanon i Germeny l'Exempt (Fleury: Port. imag., fig. 50).

Fig. 59. Gaillac (dep. Tarn). Madonna.

— man observere t. ex. det breda omslaget af mantelfodret öfver knäna! — och, hvad den sistnämnda bilden angår, äfven anletsdrag i mycket äga så pass slående likheter med våra statyer, att ett samband af ett eller annat slag är mer än troligt, äfven medräknadt, att likheterna i draperingsprinciperna här som där i sista hand bottna i tidens byzantinism. Men båda de franska madonnorna torde stå på en något äldre stilnivå än de svenska[1], och vissa skiljaktigheter, t. ex. i sättet för dräktveckens brytning mot marken, äro så pass framträdande, att ett *omedelbart* samband under alla omständigheter knappast kan föreligga. Hvad i detta sammanhang däremot verkligen är förtjänt af ett påpekande, är den underligt fria pose, hvari Hablingbo-madonnans bambino är framställd. Jag har redan gjort uppmärksam på dess öfverraskande inkonventionalism, dess ur frontalplanet vridna hufvud och dess lediga benställning, som jag ingenstädes på tysk eller nordisk botten funnit motsvarigheter till under den epok, hvarmed vi här syssla, och som icke heller som t. ex. bambinons i Freiberg-domens tympanon är afledd från ett byzantinskt schema.[2] Det är till Frankrike, vi måste gå för att möta en analogi, till bilder som en trämadonna i Notre-Dame-des-Miracles i Saint-Omer,[3] som af Deschamps de Pas[4] dateras till 1200-talets förra del — troligen kan man säga dess andra fjärdedel[5] — eller

[1] Gassicourt-madonnan dateras — dock väl tidigt — af Enlart-Roussel: Cat. du Mus. de sculpt. comp. au Pal. du Trocad. n:r B 121 till 1100-talets slut (af Bréhier, R. d. deux mondes LXXXII, s. 900 t. o. m. till dess början); med af allt att döma större rätt nämner Vitry-Brière: a. a. I., s. 10 samt Molinier-Marcou: Exp. rétrosp., s. 98, 1200-talets början (till hvilken tid väl också det nyssnämnda tympanet i Germeny l'Exempt bör föras, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 243, jfr Vöge: Anf. d. monum. Stil, s. 251, Fleury: a. a., s. 219). Gaillac-madonnan är gifvetvis något eller några tiotal år yngre, dock ej gärna senare än omkr. 1225 (Vitry-Brière: a. a. I, s. 10, datera den blott till I^e moitié du XIIIe siècle»).

[2] Goldschmidt: Stud. z. Gesch. d. sächs. Skulpt., s. 45.

[3] Afb. af Deschamp de Pas: Une vierge du XIIIe siècle (Ann. archéol. 1858, pl. s. 256—257).

[4] A. a., s. 260.

[5] Benställningen erbjuder här intet ovanligt, men ansiktet riktas något ut till höger. Gaillac-madonnans bambino är långt ålderdomligare; men dess vänstra, nedhängande fot närmar sig dock profilställningen.

ännu bättre ett blad i Villard de Honnecourts album,[1] där barnet på moderns arm med lifliga gester och dinglande med benen vänder sig helt om och bort från åskådarna. Men man har för visso äfven rätt att till jämförelse hänvisa till de små figurer, som befolka nischerna i de stora katedralernas arkivolter — den plats där tidigast den unggotiska formuppfattningen bröt igenom, besegrande den representativa värdighet, hvari väggstatyerna länge framhärdade[2] — och alldeles särskildt till dem, som följa de chartreska transept-anläggningarnas bågar, mindre kanske själfva portalernas än förhallarnas.[3] Se t. ex. på de små personifikationerna för det aktiva och kontemplativa lifvet,[4] i den norra förhallens vänstra båge (fig. 60)[5]: hur graciöst liffullt sitta de ej på sina bänkar, hur fritt för ängsligt iakttagande af den gammaldags frontalitetens kraf bära de ej sina attribut! Det är ej min mening att vilja uttala mig för ett direkt samband dem emellan och Hablingbo-madonnans Kristus-gosse, men tanken att dess mästare därifrån på ett eller annat sätt inspirerats till sin djärfhet att mer inkonventionellt, än dittills varit öfligt i nordisk konst, behandla sitt motiv, tvingar sig nästan på en, sedan man fått ögonen öppna för dess ovanlighet.

Fig. 60. Chartres, katedralen: detalj af norra förhallens arikvolter.

Mot fransk monumentalplastik pekar väl också det postament, hvarpå Visby-madonnan håller sina fötter, de båda odjur, som symbolisera Gudsmoderns seger öfver det ondas makter. Att själfva detta motiv icke tillhör sällsyntheterna, framgår af de talrika exempel därpå, som jag tidigare uppräknat (s. 243 not 2). Men dessa båda drakar äro likväl af en oförneklig originalitet. Med sina långa halsar, som skjuta upp framför kjortelfållen, och sin omsorgsfulla modellering äga de ett själfständigt dekorativt värde och spela en helt annan roll än den blygsamt ornerade, som t. ex. tillkommer draken på Hejnum-madonnans postament. Sockelns geometriskt-arkitektoniska form, den enkla plinten, är upplöst i en plastisk massa. Det är på detta sätt, de franska portalbildhuggarna vid denna tid älska att gestalta de konsoler, på hvilka deras väggstatyer stå,

[1] Willis' uppl. pl. XIX.

[2] Så redan i västportalen i Chartres (jfr Vöge: Anf. d. monumen. Stil., s. 137—138).

[3] Marriage: a. a., pl. 47—50, 59—64, 78—79, 86—87, 100—101, Merlet: a. a., afb. s. 62—64, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLII: 7—8.

[4] Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 159—160.

[5] Marriage: a. a., pl. 47—50.

icke minst de chartreska[1]. Konsolernas kubiska grundform, som i Amiens och i Reims (nordportalerna) ännu något så när bibehålles, är i Chartres på de flesta håll utplånad och helt och hållet ommodellerad af de symboliska djur- och människofigurer, som där skaffat sig plats. Af speciellt intresse för vår staty är den af dessa konsoler, som i sydportalen uppbär den helige Martin:[2] den är sammansatt af tvenne hundar, som sticka upp hufvudena mellan helgonets fötter på ett sätt, som verkligen lifligt erinrar om de — må vara betydligt temperamentslösare — gotländska odjuren.

Än en gång återvänder dock frågan om mästaren och hans nationalitet. Om hvarken fransman eller gute, hvem var han? Enligt mitt förmenande en tysk, en sachsare. Det finnes nämligen ett arbete, som torde bevisa det och som efter allt att döma utgör själfva länken mellan den franska och den svenska skulpturskolan: Mater dolorosa i Dresden från Freiberg-kalvariet (fig. 61).

MATER DOLOROSA FRÅN FREIBERG.

Jag har i det föregående (s. 214—215) redan haft anledning att uppehålla mig vid henne. Att hon står under fransk påverkan, är jag enig med Bachem om, men jag har samtidigt uttalat mitt tvifvel på riktigheten af den tes, denne författare uppställer, att det skulle vara från Laon — där det nu till buds stående jämförelsematerialet för öfrigt är ett mycket ringa[3] — som hennes stil vore inspirerad, och i stället hållit före, att den liksom öfriga figurers i samma grupp haft sina rötter i Chartres. Denna åsikt bekräftas efter den jämförelse, jag tidigare gjort mellan Amiens- och Tingstäde-statyerna. Det synes mig nämligen knappast tvifvelaktigt, att mellan denna senare och den freibergska Maria råder ett sammanhang så nära, att man har rätt att tala åtminstone om en gemensam skola. Än en gång måste jag hänvisa till draperibehandlingen, det mjuka, böjliga stoffet och de långa, släpande vecken. Skiljaktigheterna i själfva mantelarrangemanget är här vid lag en bisak[4], det hufvudsakliga består i själfva fakturen, i själfva den gemensamma smakriktning, som präglar

[1] Jfr Mâle: a. a., s. 22, 326—327.

[2] Marriage: a. a., pl. 113, Mâle: a. a., fig. 108, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. VIII, Michel, Hist. de l'art. II: 1, fig. 127, Lassus-Duval-Didron: Mon. de la cath. de Chartres, pl. 20.

[3] Jfr ofvan s. 214, not 3.

[4] Hos båda figurerna återgående på byzantinska förebilder; jfr med Freiberg-Maria t. ex. de adorerande figurerna på Harbaville-triptyken i Louvre (afb. hos de Linas: Anciens ivoires sculptés. Le triptyque byzantin de la collection Harbaville, à Arras, R. de l'art chrét. 1885, pl. I, Molinier: Hist. gén. I, pl. XI, samme förf.: Mus. nat. du Louvre. Cat. des ivoires, s. 33, Kraus: Gesch. d. christl. K. I, fig. 439, Millet, Hist. de l'art I: 1, fig. 145, Diehl: Man. d'art byz., fig. 309, Michel-Migeon: Mus. du Louvre, fig. 71) eller Maria på triptyken i Cabinet des médailles, Paris (Millet, Hist. de l'art I: 1, fig. 144, Diehl: a. a., fig. 311), med Tingstäde-helgonet t. ex. Johannes i sistnämnda arbete eller den vänstra figuren på en triptykflygel i Palazzo ducale, Venedig (Diehl: a. a., fig. 310).

linjeföringen. Må vara att denna ytterst bottnar i den byzantinska småkonsten och alltså påfordrar en viss försiktighet vid slutsatsernas dragande, det finnes dock enskildheter, som äro talande nog. En sådan är benställningen — i Freiberg likaså väl som i Amiens och Tingstäde ställes det ena benet något framför det andra — en sådan dräktfållens brytning mot marken, helt olika det komplicerade sammanfiltrandet af utlöpande veckändar hos Ulpha-statyn, en sådan till slut också ansiktstypen, rundare och mindre spetsig än dennas.[1] Hade i Sachsen bevarats andra verk af mästaren till den nu helt isoleradt stående freibergska statyn, skulle vi väl däribland haft tillgång till flera, som än tydligare kunde belägga detta samband. Som det nu är, må dock framhållas, att de olikheter, som skulle kunna antecknas mellan de båda här jämförda bilderna,[2] dock icke äro större än t. ex. mellan Johannes-figurerna i Freiberg- och Wechselburg-kalvarierna, som man dock tror återgå på samma hand, och med den inriktning mot sachsisk konst, som vår undersökning af Hejnum-mästarens grupp otvifvelaktigt ådagalade, att Gotlands träplastik just under 1200-talets förra hälft ägde, är det icke otillåtet att bortse från dessa.

Fig. 61. Freiberg. Mater dolorosa (Altertümermuseum, Dresden).

Det finnes för öfrigt ännu en sak att andraga, belysande för Tingstäde mästarens sachsiska relationer, nämligen ländklädets drapering hos hans båda krucifix. Jag har omnämnt, hur nära densamma, de stilskiljande egendomligheterna oberäknadt, öfverensstämmer med dräktanordningen hos Hejnum-mästarens krucifix, men också, hur dessa i sin tur ansluta sig till de stora tyska. Den draperingsprincip, vi där lärt känna, är — så långt jag

[1] Också Freiberg-Maria bär — som Ulpha och Tingstäde-helgonet — en brosch i halslinningen!

[2] Utom de ofvan anmärkta, rörande sättet för mantelns bärande, t. ex. veckningen af underdräkten, hos Freiberg-Maria sammansnörpt af broschen i halslinningen. En liknande hopsnörpning förekommer emellertid i fransk samtida skulptur t. ex. hos en elfenbensmadonna ur Spitzer-samlingen, nu hos Martin Le Roy (afb. hos Molinier: Hist. gén. I, s. 183), synbarligen från tiden omkr. eller strax före 1225 (jfr Kœchlin, Hist. de l'art II: 1, s. 465—466).

förmått kontrollera — för de sachsiska krucifixen efter 1225 och särskildt deras kanon, krucifixet i Wechselburg, i hög grad utmärkande. Hvar man lärt sig densamma är osäkert, väl i Frankrike, då ett typiskt inhemskt arbete af obetydligt äldre datum, krucifixet i domen i Halberstadt, bär sitt ländkläde arrangeradt på ett helt annat sätt, äfven om jag icke kan peka på en bestämd fransk förebild.[1] Hur som helst, vi stå här inför ett karaktäristikum, som kompletterar våra förut gjorda iakttagelser och som aflägger ännu ett vittnesbörd om, att Tingstäde- lika väl som Hejnum-mästaren fått sin utbildning i den utmärkta skola, som den sachsiska skulpturen under 1200-talets andra fjärdedel kunde gifva.

7.

FREIBERG-MARIAS DATERING.

Det är frestande att närmare söka precisera denna datering, så mycket mera som vi därmed hafva möjlighet att komma på spåren det inbördes förhållandet mellan de båda riktningar, som dessa tvenne mästare representera.

Hvad Hejnum-mästaren angår, är detta på komparativ väg svårt nog. Den stilfas, som inledes med krucifixet och Johannes i Freiberg, har sig ju beskärd en lifslängd på omkring 25 år. Tingstäde-konstnärens verksamhet borde däremot kunna ungefärligen bestämmas med tillhjälp af den till nyssnämnda grupp hörande Mater dolorosa. Men fullkomligt visst är hennes datum knappast. De författare, som ägnat henne någon uppmärksamhet, synas samtliga taga för afgjordt, att det sammanfaller med de båda andra figurernas i gruppen, alltså, efter Bachems mening, vara att sätta till omkring 1225. Hur naturlig en samtidighet gruppens bilder emellan än vore, är den dock icke nödvändig att antaga i betraktande af deras olika mästare. Upphofsmannen till krucifixet och Johannes kan

[1] Möjligen kunde hänvisas till krucifixet i ett af de målade fönstren i Chartres (Lassus-Duval-Didron: Mon. de la cath. de Chartres, pl. H: 54) — från samma tid som transeptportalernas skulpturer (efter 1210), synbarligen ryktbart på sin tid och på andra platser flera gånger efterbildadt (se Mâle, Hist. de l'art II: 1, s. 375—377, om dess datum jfr Merlet: Cath. de Chartres, s. 52—53) — hvars ländkläde med en knut vid vänster höft och en framtill nedfallande flik kunde tänkas hafva gifvit de sachsiska skulptörerna vissa af dem senare fritt utvecklade uppslag. — Anmärkas må också, att de krucifix, som förekomma i samtida sachsiska miniatyrer, äro af en helt afvikande hållning (jfr t. ex. en miniatyr i landtgrefve Hermans af Thüringen psalterium i Hofbibliotek i Stuttgart, Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., pl. VI: 15, i ett psalterium i furstliga biblioteket i Donaueschingen, Haseloff: a. a., pl. XLI: 96, i »Libellus de consecratione crismatis» i Domgymnasium i Magdeburg, Haseloff: a. a., pl. XLIX: 112, eller ett enkelblad i Kestner-Museum i Hannover, Schönermark: Kruz. in d. bild. K., fig. 62, Schuchhardt: Führer durch das Kestner-Museum II, 2:a uppl., Hannover 1904, afb. s. 138). — På tal om de plastiska krucifixen må äfven anmärkas, att det torde vara samma intresse för den anatomiska formen, som där uppenbarar sig, hvilket tar sig uttryck i Tingstäde-mästarens för tiden ovanligt sorgfälliga modellering (obs. särskildt rundningen af kvinnornas byster!)

hafva lämnat verket ofullbordadt för att följa en kallelse annorstädes ifrån, eller han kan hafva efterträdt en tidigare därpå arbetande konstnär. Ett afbrott i utförandet, åtminstone en oregelbundenhet af ett eller annat slag, göres i sin mån troligt redan af den något olika skala, i hvilken Johannes och Maria äro utförda,[1] men också däraf, att de franska förebilder, som jag utpekade för de gotländska, med Maria sammanhängande skulpturerna, äfven synas tala för en senare tillkomsttid för gruppens kvinnliga figur. I Amiens skall västportalens statuariska utsmyckning hafva tillkommit först från och med tidpunkten omkr. 1225.[2] Då dess flesta delar, enligt Durand,[3] huggits »avant la pose», är det ju visserligen ej uteslutet, att en bildhuggar-»hytta» där varit i arbete sedan något tidigare — särskildt för Ulpha-statyns vidkommande med hennes från ensemblen i öfrigt afvikande hållning låge en relativt tidig tillkomsttid nära till hands att förmoda — men särdeles många år dessförinnan kan det ej hafva skett, då katedralen anlades först 1220.[4] Hvad angår de skulpturer i Chartres självt, som i det föregående anförts till jämförelse med våra nordiska, lägga vi märke till, att de allra flesta tillhöra katedralens norra förhall,[5] och äfven om arbetet därpå satts i gång redan omkr. 1220,[6] måste det ha dröjt åtminstone omkring 10 år, förrän man kommit så långt som till bågarkivolternas småfigurer[7], bland hvilka ju personifikationerna för det aktiva och kontemplativa lifvet torde, som vi sett, ha spelat en viss roll för vår sachsisk-gotländska träsnidareskola. Det besök, som dess grundläggare aflagt i Frankrike, kan alltså ej hafva inträffat förrän omkr. 1230 eller först under 1220-talets sista år. Hur långvarig hans vistelse därstädes varit, kan naturligtvis ej sägas, men till kortare tid

[1] Bachem: Sächs. Plast., s. 34.

[2] Jfr ofvan s. 251.

[3] Mon. de la cath. d'Amiens I, s. 299—300.

[4] Durand: a. a. I, s. 23—24 (samme förf.: Descript. abr., s. 3).

[5] Här återfinnes också den staty, som i Chartres särskildt står Ulpha nära — hennes »soeur jumelle» som hon, dock med en viss öfverdrift, kallas af Lefrançois-Pillion: a. a., s. 149 — den heliga Modestia på hallens västra murpelare (Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLV: 5, Lassus-Duval-Didron: a. a. pl. 27, Marriage: a. a., pl. 88—89, Franck-Oberaspach: a. a., pl. IV, XII, Mâle: a. a., fig. 3). Hon gör dock på mig ett smula yngre intryck än Ulpha — hållningen är friare, ansiktet uttrycksfullare. Öfver hufvud taget erbjuder hon med sin på helt annat sätt arrangerade dräkt inga lika slående beröringspunkter med det gotländska Tingstäde-helgonet som just denna, hvarför jag i det föregående och äfven i detta sammanhang ansett mig berättigad att lämna henne å sido.

[6] Se tillägget till s. 209, not 6.

[7] *Senare* tror jag dock ej, att de behöfva anses vara, äfven om, som både Merlet: a. a., s. 56, och Lefrançois-Pillion: a. a., s. 128, 242, mena, hallarna ej stodo helt afslutade förrän omkr. 1250; formellt är afståndet icke alltför stort mellan dessa figurer i nordhallens vänstra båge och själfva portalernas figurer — jämför t. ex. Marie kröningstympanet! — medan å andra sidan en betydlig stildifferens existerar emellan dem och midtbågens figurräckor (Marriage: a. a., pl. 59—64), som förvisso ej kunna vara stort yngre än inemot seklets midt.

än ett par år kan den under alla omständigheter ej uppskattas,[1] och Freiberg-Marias tillkomst måste till följd häraf ryckas fram till (tidigast) epoken 1230—1235, troligen snarare närmare det sistnämnda årtalet än det förstnämnda.

TINGSTÄDE-MÄSTARENS ARBETEN INHEMSKA ELLER EJ?

Men gäller detta datum äfven de gotländska verken? Denna fråga framkallar en annan: äro de utförda i Tyskland och till Gotland importerade, eller äro de skapade af en mästare på denna ö? I förra fallet kan det datum, vi funnit, få anses gälla approximativt äfven för dem, i det senare icke utan reservationer.

Att dock det sistnämnda alternativet är det riktiga, behöfver ingen utförlig diskussion. Redan det förhållandevis stora antalet nummer inom mästarens gotländska oeuvre[2] gör detsamma till mer än troligt. Men ett uttryckligt bevis härför finnes också: formen af Barlingbo-krucifixets kors, med dess af en ring omgifna armar.

DE GOTLÄNDSKA RINGKORSEN.

Så utomordentligt karaktäristisk som denna korsform är för Gotlands medeltidskonst, måste vi något stanna därinför. Den går igen hos så godt som samtliga af de krucifix, smärre eller större, som i det följande komma att behandlas,[3] och dess popularitet är så stor, att man torde kunna påstå, att 80 à 90 procent af de kors, som inristats eller skulpterats framför allt på grafstenarna i de gotländska kyrkorna — bortsedt från Visbys[4] — uppvisa densamma i enklare eller konstrikare gestaltning. Formen har fortlefvat långt in i nyare tid, t. ex. för de stora träkors som varit — och ofta ännu äro — resta invid de större gårdarna[5] eller, efter gammal sed, vid platsen för en olycka eller ett brott.[6]

[1] I Étienne Boileaus handtverksförordning — se t. ex. I titre XIX: 8 (s. 47), gällande för »les boîtiers et faiseurs de serreurs à boîtes», men tillämplig också på andra yrkesgrenar (jfr de Lespinasses inledn., s. CIII och Franck-Oberaspach, Rep. f. Kunstw. 1900, s. 34) — stadgas en viss tid (5—7 år), under hvilken en lärling af utländsk nationalitet hos en parisisk mästare skulle, för att anses fullärd, tillhöra dennes skrå, men alla bevis saknas dock, för att denna stadga gällde utanför Paris, särskildt under här afsedda tidpunkt, eller för att verkligen de utländska lärlingarna allmänt förvärfvade mästarbref, förrän de återvände till respektive hemland.

[2] Månne man icke har rätt att öka detsamma med ännu ett arbete: det ståtliga, på Gotland funna bältebeslag af metall (Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 337—338, II, fig. 293, samme förf.: Sv. hist. I: 2, fig. 236, Montelius: The nat. hist. mus., Stockholm, fig. 181) — eller åtminstone utkastet därtill — som förvaras i St. hist. mus., prydt med flera figurer: en ryttargrupp, som Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 293 tror föreställa intåget i Jerusalem, samt tvenne sittande personer? Särskildt den vänstra af dessa senare har i sin dräktbehandling mycket som erinrar om t. ex. Hablingbo-madonnan; man jämföre också rankorna kring ryttargruppen med löfverket omkring evangelisttaflorna på Barlingbo-krucifixet. Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 697, menar arbetet vara af utländskt ursprung och från 1300-talet, men dateringen är under alla omständigheter alltför sen.

[3] Med undantag af större delen af de i nästföljande kapitel omtalade!

[4] Jfr nedan, s. 268.

[5] Se Säve: Kors på Gotland (Sv. fornm. för. tidskr. II, s. 20—21), Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 411. — Ett mycket ståtligt exemplar står än i dag (1908) t. ex. vid Bopparfve gård i Ekstа socken.

[6] Se Säve: a. a., s. 1—21 (afb. s. 6—20, pl. I—II), Hildebrand: a. a. III, s. 408—411 (fig. 277—279).

En sak är därför märkvärdig, den nämligen, att vi icke funnit ringkorsformen företrädt af krucifixet i Stenkumla och icke heller af andra från samma sekel som detta stammande krucifixframställningar såsom på den ofvan (s. 175 not 3) omtalade piscinan från Sjonhem eller den relief i Hejnums kyrkas yttermur, som tillhört en af Roosval[1] till 1100-talets senare hälft daterad äldre anläggning på platsen. Äfven hos de träplastiska krucifix, som nedan (kap. 6) skola behandlas och som tillhöra en ikonografiskt ålderdomligare typ än den, som representeras af korsen inom våra båda gotländsk-sachsiska mästares œuvres, saknas den i de allra flesta fall. Skulle därför ringkorset vara en nämnda mästares egen fria uppfinning, och är det af dem det är introduceradt på Gotland? Det bör tilläggas, att vi, åtminstone för närvarande, i och för besvarandet af detta spörsmål[2] hafva föga att lära af öns grafstenar, på hvilka, som nyss nämndes, formen i fråga så ofta förekommer. Det rika och skiftande material, som grafstenarna erbjuda, är ännu med undantag af inskrifterna icke genom någon systematisk publikation gjordt tillgängligt, och särskildt de äldsta stenarnas data äro för öfrigt osäkra.[3] Detta tvingar oss att försöka utreda ringkorsformens allmänna ursprung, då vi därmed gifvetvis hafva hopp om att belysa vissa spörsmål ägnade att klargöra våra träplastikers ställning till deras samtids inhemska och utländska konst.

RINGKORS PÅ KONTINENTEN.

Detta är så mycket nödvändigare, som denna korsform vid den tid, här är fråga om, tillhör de stora sällsyntheterna i hela den utomgotländska konsten och i monumentalplastiken ingenstädes, såvidt kändt är, kommit till användning.[4] I Tyskland uppträder den sporadiskt på några portal-

[1] Kirch. Gotl., s. 102, 116.

[2] Hvilket hittills icke ens blifvit tangeradt af forskningen. Den enda, som i någon mån gjort det, är Montelius: Solens hjul och det kristna korset (Nord tidskr. 1904, s. 153), i det han sammanställt de gotländska ringkorsen med vissa andra kors af äldre datum, i hvilka han ser en återverkan af en förkristen solkult. Som en historisk förklaring till deras uppträdande vid en viss epok långt upp i kristen tid är detta påpekande naturligtvis dock föga upplysande (jfr för öfrigt nedan, s. 263, not 2).

[3] Gotlands äldsta daterade grafsten är lagd öfver den år 1200 aflidne Licnatus (Lindström: Anteckn. II, s. 102, afb. hos Roosval: Sv. kyrk. Gotl. I, fig. 41); den saknar kors. Den tidigaste något så när daterbara sten, jag kan anföra, där ifrågavarande korsform (i ornamentalt stiliserad form) uppträder, befinner sig i Sproge; den har enligt Säve: Gutn. urk. n:r 146 (s. 48) varit inmurad i väggen af den först vid 1200-talets midt byggda kyrkan (Roosval: Kirch. Gotl., s. 223) och måste alltså vara äldre än denna. Månne icke den Sighraf, som signerat stenen, är samme man, som Aakirkeby-funtens mästare, och den alltså är att datera till 1220—1230-talen? (jfr ofvan, s. 248, not 9. Man observere det af Säve: Gutn. urk., s. 72, anmärkta förhållandet, att stenens material — till skillnad från större delen dess likars — är sandsten, det material alltså som vanligen användts just af nämnde stenhuggare).

[4] Åtminstone med ett enda undantag: ett stenkrucifix (fragment af kyrkogårdskors) nu i portalen af kyrkan i Rougemont i Frankrike, som afb. hos Viollet-le-Duc: Dict. de l'arch. franç. IV, s. 436, och af honom (s. 434) dateras till omkr. 1230. Här har korsmidten svällt

tympana[1] och grafstenar[2] eller som väg- och åminnelsekors,[3] — som sådana t. o. m. af rätt seg lifskraft — likaså i Frankrike.[5] Men det land där den mest typiskt och otaliga gånger är representerad, är England, där den redan tidigt — troligen allt ifrån 800-talets början[6] — exemplifieras af en rad mer eller mindre storslagna arbeten, ofta af så monumental gestalt som de båda irländska, af Stokes[7] till nämnda sekel daterade stenkorsen vid Castledermot och vid Monasterboice (från 924),[8] och där den bibehåller sig åtminstone fram till 1100-talets slut.[9] Ringkorsformen är här — liksom den tvifvelsutan är det, äfven där den uppträder på kontinenten — deriverad från det gammalkristna Kristusmonogrammet,[10] som, omgifvet af en ring eller en bladkrans, smält tillsammans eller förenklats i öfverensstämmelse med det

ut till en rund skifva af rätt ansenliga mått, omfattad af en ornamenterad ring. Något motstycke till detta arbete känner jag dock som sagdt ej: det står alldeles isoleradt och måste betraktas som ett ännu oförklaradt kuriosum. (Ett senromanskt träkrucifix i Kreuzkirche i Stromberg, afb. i Inv. Westfalen, Kr. Beckum, s. 78, där något liknande verkligen förekommer, är så starkt restaureradt, att det förloradt sitt dokumentariska värde.)

[1] T. ex. i slottskyrkan i Querfurt (Voigt: Brun von Querfurt, pl. VII; 1100-talets slut, Dehio: Handb. I, s. 340), kyrkan i Fischbach (afb. i Inv. Baden II, s. 74: »... wie das im Elsass und in der Schweiz auf Denkmälern des 10., 11., und 12. Jhs oft vorkommt»), klosterkyrkorna i Zuckau (Inv. Prov. Sachsen X, fig. 80; efter 1209, Dehio: a. a. II, s. 477) och Blankenheim (Schönermark: Kruz. in d. bild. K., fig. 31; efter 1218, Dehio: a. a. I, s. 57).

[2] T. ex. i kyrkorna i Ottendorf (Inv. Königr. Sachsen I, fig. 22, s. 55; 1300-talets början [?]), Landsberg (Inv. Prov. Sachsen XVI, fig. 103; 1200-talet), Poel (afb. i Inv. Mecklenburg-Schwerin II, s. 232; 1200-talet?), Wieck (Inv. Pommern, Regierungsb. Stralsund, Kr. Greifswald, fig. 25; grafsten öfver en viss Johannes † 1290), Johannes-klostret i Schleswig (Inv. Schleswig-Holstein II, fig. 1232; omkr. 1300?).

[3] Se sammanställningen af exempel hos Arntz: Wegekreuz und Wegebild (Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 105—106).

[4] Arntz: à. a., sp. 103: »Die ringartige Einfassung ... lässt sich bis in die gotische Zeit verfolgen»; ett exempel — vid Kreuzwertheim a. d. Tauber från 1500-talets början (sp. 113) — afb. sammast., sp. 110.

[5] T. ex. kyrkogårdskors i Baret (afb. hos Viollet-le-Duc: Dict. le l'arch. franç. IV, s. 433, med säkerligen alltför tidig datering till 1000-talets slut), kors på dopfunt i Mauriac (1100-talet; afb. hos Chabau: La cuve baptismale de Mauriac, XIIe siècle, R. de l'art chrét. 1897, s. 365) och på grafvård från samma århundrade i Pont-de-Gennes (Legendre: Le Saint-Sépulcre, fig. 16).

[6] Se Coffey: Roy. Ir. Acad. Guide of the celtic antiquit., Dublin, s. 85.

[7] The high crosses of Castledermot and Durrow (Dublin 1898), s. 1, 4; afb. pl. I—IX efter texten, äfven hos Michel: L'architecture romane (Hist. de l'art I: 2, fig. 521).

[8] Armstrong: Gesch. d. K. in Grossbritt. und Irl., fig. 8; om dess datum se Coffey: a. a., s. 85.

[9] Se t. ex. kyrkogårdskors i Kellœ (omkr. 1170, Prior-Gardner: Acc. of med. fig.-sculpt. fig. 204), krucifix på funt i Coleshill (1100-talets slut, afb. hos Bond: Fonts and font cov., s. 163) m. fl.

[10] Allen: Celtic art, s. 162—164. Coffey: a. a., s. 86, menar, att typens utformning (på Irland) äfven influerats af reminiscenser från den förkristna solsymbolen, hjulet eller cirkeln (jfr Gougaud: L'art celtique chrétien, R. de l'art chrét. 1911, s. 92).

under de första kristna seklen vanliga, likarmade, inom en cirkel inskrifna korset. Det inbördes förhållandet de mångskiftande gammalkristna kors- och monogramformerna emellan,[1] deras samband med förkristna helighetstecken[2] m. m. kan här emellertid lämnas å sido. Faktiskt är, att den korssymbol, som blef den segrande kristna kyrkans sakrala tecken, i västerlandet såväl som i Byzans och orienten, ofta framträdde omgifven af den »corona», som Paulinus af Nola såg i basilikan i Nola[3] och som — i fastare eller lösare förening med korsets armar — än i dag representeras af ett snart sagdt oöfverskådligt antal monument från så storslagna som apsismosaiken i San Apollinare in Classe i Ravenna[4] ned till dekorationen på en koptisk kam i Germanisches Museum i Nürnberg[5] eller ett litet langobardiskt kors af guldbleck i samma samling.[6] Det är också icke blott tomma kors, — så som nu nämnda exempel — hvilka gestaltas på detta vis; äfven vissa verkliga krucifix, såsom ett dylikt af silfver i Santa Maria in

[1] Se t. ex. Kraus: Real-Encykl. d. christl. Alterth. II, s. 224—237, 412—417, samme förf.: Gesch. d. christl. K. I, s. 130—133, Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuz., s. 81—120, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 11—13, von Kaufmann: Handb. d. christl. Archäol., s. 264—266, Ambrosiani: Le chrisme et ses variétés (R. de l'art chrét. 1886, s. 493—502), Dietrichson: Christusbill., s. 230—232.

[2] Den sedan gammalt ofta framställda och tillbakavisade åsikten om det ringomgifna korsets och Kristus-monogrammens ursprung ur hedniska sakral- (särskildt sol-)symboler (se Kraus: Real-Encykl. d. christl. Alterth. II, s. 224—225, Forrer och Müller: Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, Strassburg och Bühl 1894, s. 13—14) har under senare år i en rad populära uppsatser ifrigt förfäktats af Montelius: Hjulet som en religiös symbol i förkristen och kristen tid (Nord. tidskr. 1901, s. 1—38), Solens hjul och det kristna korset (sammast. 1904, s. 1—16, 149—167), Det latinska korset (sammast. 1907, s. 1—34), Solguden och hans dyrkan (sammast. 1911, s. 1—26, 91—118), Kristusmonogrammen, deras uppkomst och ursprungliga betydelse (sammast. 1913, s. 1—20). Att denna åsikt har ett väsentligt sanningsinnehåll, torde vara ofrånkomligt, äfven om Montelius i alltför hög grad synes hafva schematiserat densamma genom att reservationslöst draga in i sin undersökning så sena monument, att hvarje medvetet samband med urföreställningarna måste anses utesluten och ersatt af ett rent kristet symboliskt uppfattningssätt samt genom att hafva underlåtit en föregående kronologisk bestämning af det svårdaterade äldsta kristna material, som bildar hans utgångspunkter; också hafva hans meningar erhållit en särdeles skarp kritik af Pelka: Das Rad, ein christliches Symbol? (Zeitschr. f. christl. K. 1905, sp. 151—156; jfr äfven de nyss citerade ställena hos Kraus samt Forrer-Müller!). Med större blick för problemets komplicerade karaktär har också nyligen Schremmer: Labarum und Steinaxt (Tübingen 1911) upptagit ett likartadt spörsmål till behandling.

[3] Se t. ex. Saint-Laurent, Ann. archéol. 1869, s. 16, Stockbauer: a. a., s. 128—129, Wickhoff: Das Apsismosaik in der Basilica des h. Felix zu Nola (Röm. Quartalschr. 1889, s. 167—171).

[4] Afb. t. ex. hos Kurth: Die Mosaiken der christlichen Ära I. Die Wandmosaiken von Ravenna (Leipzig och Berlin 1902) pl. XXVII, Barbier de Montault: Les mosaïques des églises de Ravenne (R. de l'art chrét. 1896, s. 364), Diehl: Man. d'art byz., fig. 104.

[5] Afb. hos Pelka: Koptische Altertümer im Germanischen Nationalmuseum (Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1906, s. 37).

[6] Afb. hos Hampe: Goldschmiedearbeiten aus dem Germanischen Nationalmuseum (Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1899, s. 33). Ringen består här blott af en smal metalltråd.

Valle i Cividale[1], få sina korsarmar förbundna af en cirkel, äfven om de synas tillhöra undantagen.[2]

RINGKORS PÅ SVENSKA RUNSTENAR.

Man kan fråga sig med tanke på Gotlands förbindelser med det sydöstliga Europa, om det icke är direkt från detta håll, närmast från den byzantinska konstkretsen, som de svenska mästarna erhållit sina uppslag till att på liknande sätt gestalta sina kors. I sig själft är detta icke omöjligt. Men i så fall är det svårförklarligt, att ringkorset ingenstädes, så vidt jag varit i stånd att kontrollera, uppträder inom de byzantinsk-gotländska skolornas alster, hvarken dess skulpterade eller målade.[3] Detta så mycket mer, som ringkorset faktiskt är dokumenteradt åtminstone på ett par betydligt äldre monument: runstenarna på Linde kyrkogård[4] och från Hogrän (Gotl. forns.).[5] Äfven här vore ju påverkan österifrån ej utesluten, men förefaller mindre trolig. Vid den tid, de båda korsen inristades i stenarna — 1000-talets förra hälft eller dess midt[6] — voro de inga ensamstående

[1] Haupt: Die älteste Kunst inbesondere die Baukunst der Germanen von der Völkerwanderung bis zu Karl dem Grossen (Leipzig 1909), pl. XVI.

[2] Det synes mig också sannolikt, att den egendomliga korsform, som representeras af Volto santo i Lucca, är en utlöpare af dessa gammalkristna ringkors. Själfva krucifixet anses ju vara af orientaliskt ursprung (se ofvan, s. 177) och ringen — som Wüscher-Becchi, Röm. Quartalschr. 1901, s. 211, menar försinnliga den smaragdfärgade bågen kring Guds tron (Apokalypsen kap. 4: 3) och vara en senare tillsats — är egendomlig i det afseendet, att den icke bildar en hel cirkel, utan utlöper i stora, liljeformiga ornament. Emellertid må påpekas, att dylika kors med »ofullbordade» ringar icke äro obekanta i italiensk konst under det första årtusendet; som exempel anför jag en fresk i San Januarios katakomb i Neapel (d'Agincourt: History of art by its monuments, engelsk öfversättning, London 1847, III, pl. XI: 9; jfr också Reil: Frühchristl. Darstell. d. Kreuz. Christi, s. 41, not 3, till föreg. sida) och ett metallkors i Sammlung Schnütgen, Köln (Schnütgen: Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters, Zeitschr. f. christl. K. 1908, pl. VI).

Månne då ej den gotländska ringkorsformen bäst läte sig förklara som en kopia af den berömda luccensiska kultbilden? Jag tror ej att många ord behöfva spillas därpå. Lika litet som jag varit benägen att tillgripa en närliggande hypotes till förklaring af Stenkumlakrucifixets ikonografi (se ofvan, s. 176—177), är jag det här. Oberäknadt att Volto santos öfriga karaktäristika saknas hos ifrågavarande gotländska bilder, är ringen i Lucca som sagdt öppen, hos oss alltid sluten, något som — enär denna egendomlighet hos Volto santo-kopiorna aldrig saknas, då öfver hufvud taget ringen hos dem blir reproducerad — är mig ett afgörande bevis mot, att så förhåller sig.

[3] Möjligen med undantag af det kors, som ingår i den målade väggdekorationen i Garde (hvarom se ofvan, s. 8—9); den »ring» som där omger detsamma — utan att skära dess armar — bildas emellertid helt enkelt genom det ögleformiga utdragandet af den nedanför ställda bågens segment.

[4] Nu förstörd? Stenen, hvars inskrift upptagits af Liljegren: Runurk. n:r 1573 och aftecknats både af Hilfeling: Resejournal för 1799 (MS. i Kungl. biblioteket, Stockholm), Atlas, pl. 38, och af P. A. Säve: Gotl. saml. (teckningskapsel, S. 170: 2) är senare ej återfunnen af C. Säve (C. Säve: Gutn. urk., n:r 128 [s. 47]).

[5] Afb. hos Sjöborg: Saml. f. Nord. fornälsk. II, pl. 57—58: 227, Stephens: Oldn. run. monum. III, s. 418, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. II, pl. 114: 3.

[6] Någon undersökning af de båda stenarnas data känner jag ej; ornamentiken — drakslingor af ungefär samma slag som på den ofvan (s. 57) omtalade Sjonhem-stenen — hänvisar dock till nämnda epok.

kuriosa i nordisk konst. De återfinnas i mer eller mindre likartad gestaltning på mer än ett håll, framför allt på det svenska fastlandets runstenar.

Det ligger utanför min uppgift att här ingå på en undersökning — af ingen ännu företagen[1] — af de där uppträdande ringkorstypernas uppkomst och egendomliga utvecklingsformer. För mitt eget ämne har jag blott intresse att meddela ett par iakttagelser gjorda på det uppländska runstensmaterialet — det enda, som, tack vare von Friesens[2] forskningar, ännu låter sig kronologiskt öfverblicka. Jag anmärker då, att, medan ristarne af de stenar, som kunna dateras till tiden före eller omkr. år 1025[3] — t. ex. ett par stenar vid Bällsta[4] och Ryssbyle[5] — använda sig af korsformer utan ring, dyker ringformen upp på dem, hvilkas mästare är den från omkr. 1025 till inpå 1050-talet verksamme Asmund Kareson,[6] må vara i en sällsam gestalt — nämligen med ringen öfverskärande korsarmarna samt med ett slags extra kors snedt lagdt bakom korsmidten och stjärnformigt utstrålande därifrån[7] — en typ som sedermera, oftast förvanskad och synbarligen missuppfattad, går igen hos yngre ristare.[8] Visserligen synes det väl djärft, att som Sander[9] föreslagit

[1] Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuz., s. 124, nöjer sig med att påpeka runstenskorsens egendomliga form.

[2] Uppl. runst., s. 23—73. — Jag har dessutom prof. von Friesen att tacka för många privat meddelade, godhetsfullt lämnade synpunkter på det här närmast föreliggande problemet.

[3] von Friesen: a. a., s. 33.

[4] Göransson: Bautil, n:r 52, 56, Dybeck: Sverikes runinskr. II, n:r 107, Stephens: Oldn. run. mon. II, s. 644, von Friesen: a. a., fig. 17.

[5] Göransson: a. a., n:r 1126, Dybeck: a. a. II, n:r 76, von Frisen: a. a., fig. 19.

[6] von Friesen: a. a., s. 34.

[7] Ett vackert exempel erbjuder t. ex. en sten vid Järsta i Dalbo socken (Gestrikl.; Göransson: a. a., n:r 1099, von Frisen: a. a., fig. 22, Sander: Marmorlejonet från Piræus med nordiska runinskrifter, Stockholm 1896, afb. s. 43, samme förf.: Runinskrifter ånyo granskade, Stockholm 1898, afb. s. 4). På andra af Asmunds stenar t. ex. den vid Fleräng (Gestrikl.; Göransson: a. a., n:r 1098, von Friesen: a. a., fig. 20) är kompositionen mindre klar, och delarnas inbördes förbindelse mindre organisk.

[8] Jag nämner blott ett enda exempel, den af von Frisen: a. a., s. 62, ristaren Balle tillskrifna Långarnö-stenen i Villberga socken (Göransson: a. a., n:r 596, Dybeck: a. a. I, n:r 64, von Friesen: a. a., fig. 38): korsarmarna träffas ej vid midten, men äro liksom uppträdda på ringen, vid hvilken också armarna af det nyssnämnda snedkorset anbragts som fristående utväxter. Variationerna af denna typ äro för öfrigt synnerligen talrika. Ringkors af redigare och mera organisk konstruktion (se t. ex. en sten vid Tuna kyrka, Göransson: a. a., n:r 580, Dybeck: a. a. I, n:r 260, eller vid Olunda i Lagga socken, Göransson: a. a., n:r 204, Dybeck: a. a. II, n:r 185) förekomma ju också, men torde icke vara prototyper för, utan i stället förenklingar af de mera komplicerade.

[9] Runinskrift, s. 6—11; tidigare har samme förf.: Marmorlej. från Piræus, s. 41—46, också identifierat Asmund med den genom sin signatur kände ristaren af den ena runslingan på Piræus-lejonet i Venedig, hvaremot dock opponerats af senare författare (Kempff: Söderby runsten vid Gäfle, Medd. från Gestrikl. fornm. för. 1907, s. 27—30, samme förf.: Piræuslejonets runinskrifter II, Redogörelse för allmänna läroverken i Gäfle och Söderhamn under läsåret 1896—1897, Gäfle 1897, s. 81, Bugge: Populær-videnskablige Foredrag, Kristiania 1907, s. 109, Brate: Piræus-lejonets runinskrifter, Ant. tidskr. XX: 3, s. 33, 37—38).

med instämmande af von Frisen,[1] identifiera denne Asmund med den Osmund, som en tid uppehöll sig hos konung Emund i Uppsala, en frände och väl därför också landsman till den engelskfödde biskop Sigfrid af Växjö[2] — med det ostadiga och flackande lif, som Osmund synes hafva fört, torde väl hans svenska vistelse knappast kunna tänkas så långvarig som den långa följd af år, under hvilka Asmund synes hafva arbetat, och att han tidigare vistats hos kung Anund, under hvars regeringstid Asmunds verksamhet hufvudsakligen infaller, är icke bekant genom Adam af Bremen — men då Asmunds ortografi röjer inflytande från engelsk runskrift[3] och då man betänker det synbarligen särdeles starka engelska kulturinslaget i Uppland på 1000-talet (se ofvan, s. 75), ligger det nära till hands att tro, att det är den engelska ringkorsformen, som speglar sig i de uppländska runstenarnas kristningatecken, och att kunskapen därom alltså följt de män i spåren, som så nitiskt verkat för utbredandet af den nya läran själf.[4]

Tvifvelsutan ligger här en fingervisning äfven till förståendet af ringkorsets uppträdande på de ålderdomliga gotländska monument, jag nyss omnämnde. Det är, synes mig, snarare väster- än österifrån, som denna

[1] A. a., s. 37—38.

[2] Om honom se Adam af Bremen: Hist. Hamb. eccl. pont. III, kap. 14, 70, IV, kap. 33 (s. 119, 175, 207—208), jfr Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. I, s. 342—343, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 47. — Wordsworth: Sv. kyrk., s. 78, säger om honom, att han »tydligen icke själf var engelsman», utan att dock angifva skälet för detta uttalande.

[3] von Frisen: a. a., s. 38.

[4] Hur man har att förklara uppkomsten af runstenskorsens egendomliga bihang, den stjärnformiga utstrålningen från korsmidten, må i detta sammanhang lämnas därhän. Frestande är det dock att tänka på en inverkan från samtida mynt — engelska (se t. ex. B. E. Hildebrand: Anglos. mynt., pl. 4 [Æthelred II, typ E], 5 [Knut den store, typ C], 9 [Edvard confessor, typ C], m. fl.) eller efter engelska förebilder präglade danska (Hauberg: Myntforhold af Udmyntninger i Danmark indtil 1146, Danske Vidensk. Selsk. Skr. VI, hist.-filos. Afd. V: 1, Köpenhamn 1900, pl. II: 5, 11, 14, 15, III: 27, IV: 12, V: 19—23, m. fl., H. Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 375—376 m. fl.) och inhemskt svenska (Anund Jakobs Sigtuna-mynt, H. Hildebrand: a. a. I, fig. 356—357) — där ett fyrflikigt ornament utskjuter mellan de på reverserna framställda korsens armar, här och hvar i förening med ett slags ringformig utsvällning vid dessas skärningspunkter. — Formen i fråga är, som bekant, mycket vanlig äfven på andra, icke-uppländska, runstenar (medan den i Danmark är sällsynt, se Wimmer: Danske runemind. III: 2, s. 272).

Sedan detta skrifvits, har jag hos Liljegren: Run-lära (Stockholm 1832), s. 145, funnit följande, som bestyrker, hvad jag själf trott mig finna: »Ifrågawarande owanligare korsteckningar [på runstenarna] hafwa i allmänhet en så stor likhet med dem, som å Angelsachsiska mynt, präglade på 1000- och förra hälften af 1100-talet, förekomma, att om icke dessa för dem tjent till mönster, de dock otwifwelaktigt äro ungefär samtidiga uttryck af samma urbild, danade enligt samma grunder. Då vi derjemte erinra, hvad sjelfwa dessa minnesmärken anföra om färder åt England och de många på nämnda tid der slagna mynt, hwilka ännu i wåra dagar blifwit på flere orter i Swensk jord upptagne, samt tillika att England gifvit oss Christna Lärare, blir det lätt att inse, huru wi med deras mynt och Christendom äfwen antogo deras smak i framställningen af Christenhetens sinnebild.»

form vunnit insteg på ön.[1] När de västliga förbindelserna förlorade i liflighet eller alldeles upphörde vid 1000-talets midt, har den kommit ur modet och förträngts af andra, allmännare brukade på de håll, mot hvilka den gotländska konstodlingen från och med det 12:e århundradet orienterde sig (Tyskland, Frankrike). Detta gäller åtminstone den så att säga »officiella», af kyrkans män dirigerade konsten. I den folkliga konsten — framför allt tänker jag på grafstenarna — och småkonsten (smycken o. s. v.) måste man förutsätta, hur osäkra belägg härför än stå till buds,[2] att den urgamla formen lefvat kvar, för att man skall förstå den vidsträckta popularitet, den längre fram visar sig äga, och hur densamma så småningom kunnat komma att upptagas äfven i monumentalplastiken.

Detta upptagande är, som sagdt, ett annorstädes exempellöst förhållande, förvånande så mycket mer, som ringkorset långt ifrån är okändt i det öfriga norden[3] och där hade samma ålderdomliga anor från runstens-

[1] Bugge: Vesterl. indfl., s. 320, menar de gotländska bild- (och run-) stenarnas upptill hästskoformigt svängda form utvecklade ur de iriska ringkorsens, en hypotes, som dock synes föga bärkraftig. — Hvarken Hogrän- eller Linde-stenens kors äga den stjärnformiga utväxt, som jag i föregående not sökt derivera från myntbilderna. Den träffas däremot bl. a. på den ofvan, s. 57 omtalade stenen från Sjonhem, där dock utan förbindelse med en ring, och i förening med en dylik på en sten på Köpings kyrkogård på Öland, som af Söderberg-Brate: Sv. runinskr. I, s. 131 (pl. XXIX: 47, a—b) anses förfärdigad på Gotland. Föreligger månne här ett inflytande från fastlandstyperna?

[2] Det enda säkra exempel, jag kan hänvisa till, förekommer på foten af funten i Stenkyrka (Agnus Dei), af Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, s. 39, daterad till omkr. 1200 (a. a., fig. 30). Ett par andra kunna dock kanske andragas: ändbeslagen på en armring i St. hist. mus. (Hildebrand: Sv. medelt. I, fig. 294, II, fig. 200), som sannolikt tillhör 1100-talet (Hildebrand: a. a. I, s. 549, II, s. 368), samt hufvudet af en nål i samma museum (afb. i redog. för museets tillväxt 1911, Fornv. 1911, s. 257), af ett rätt återkomligt tycke; hit kan också räknas den ofvan, s. 261, not 3 omtalade grafstenen i Sproge.

[3] Som exempel på ringkors (i ursprunglig eller ornamentaliserad form) på nordiska monument — oberäknadt runstenarna — kunna anföras från Sverige: gafvelstyckena på de ofvan, s. 73—74 omtalade grafmonumenten i Häggesled och Vrigstad, samt på de västgötska funtarna i Senäte (Fischer, Sv. kyrk. Västergötl. I, fig. 26) och Västerplana (Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 407); från Danmark (-Skåne): kopparkors i Hist. mus., Lund (af den för de skånska kyrkorna karaktäristiska metallkorsgruppen, se Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 669—670), sten i Lunds domkyrkas krypta (afb. hos Wrangel, Aarb. f. nord. Oldk. 1910, s. 106), grafstenar sammastädes (afb. hos Hildebrand: a. a. III, fig. 150, Montelius, Nord. tidskr. 1904, s. 150), i Dalby (Skåne, afb. hos Løffler: Danske gravst., pl. V: 26, Montelius, Nord. tidskr. 1904, s. 150, Sjöborg: Saml. f. Nord. fornälsk. II, pl. 53—54: 192), i Stehag (Skåne; Tegn. af ældre nord. Arkit. I: 3, pl. 15: 6), i domkyrkan i Roskilde (Løffler: Gravst. i Roskilde, pl. I, samme förf.: Danske Gravst., pl. IV: 2), i Udby (afb. hos Løffler: Danske Gravst., pl. IX: 49, Montelius, Nord. tidskr. 1904, s. 150), i Seden (Løffler: Danske Gravst., pl. IV: 23), i Tranebjærg (Løffler: Danske Gravst., pl. II: 3), på Herlufmagle kyrkogård (afb. hos Løffler: Danske Gravst., fig. 4, Montelius, Nord tidskr. 1907, s. 5), grafkors vid Rubjærg (afb. hos Løffler: Danske Gravst., pl. XVII: 87, Montelius, Nord. tidskr. 1904, s. 158), tympanon i kyrkans i Linaa nordportal (afb. hos Uldall, Aarb. f. Nord. Oldk. 1896, s. 246); från Norge (med Bohuslän): grafsten i Urnes (afb. hos Schirmer: En ligsten fra Urnæs kirkegaard, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1907, s. 287), grafkors vid Hedrum (afb. hos Petersen: Hedrums kirke, sammast. 1907, s. 257) och vid Björlstad (Schirmer, sammast.

korsens tid som på Gotland. Hvilka orsakerna härtill varit, är ej alldeles lätt att säga. De sammanhänga väl med lekmannaelementets allt bestämdare framträdande bland konstnärerna vid 1200-talets början (jfr ofvan, s. 97), hvarvid lokala och individuella smakideal fingo tillfälle att i högre grad än dittills göra sig gällande. Hur som helst har man, som jag tidigare antydt, i detta förhållande att se ett afgörande bevis för, att de krucifix, vi i det föregående behandlat, och därmed äfven de andra, med dem samhöriga konstverken äro utförda på Gotland själft, ej utifrån importerade. Med tanke därpå, att ringkorstypen på ön är af så äkta nationellt kynne, att den, hvilken ju dock hundratals gånger upprepats på landsbygden, helt och hållet saknas på grafstenarna i det förtyskade Visby,[1] ligger det också närmast att förmoda, att dessa arbetens mästare, åtminstone den utaf dem, som tidigast grep till densamma, vore infödda gutar, ja allmogekonstnärer. Jag känner mig dock ej helt öfvertygad om, att man har rätt att utan vidare draga denna slutsats. Det finnes nämligen vissa påpekanden att göra, som i sin mån kunna tala däremot eller åtminstone kunna förklara, hur en utländsk konstnär på ön kunnat falla på tanken att för sina monumentalkors begagna sig af den nationella, honom främmande typen. Det ena af dessa påpekanden gäller de palmettrader, som regelbundet följa korsens armar och vanligen äfven dess ring.[2] I sista hand återfinnes motivet inom den byzantinska eller byzantinskt färgade konstens ornamentsförråd[3] och kan från Gotland antecknas redan omkr. 1200 i den målade bågutsmyckningen i Garde, men någon analogi till det sätt, hvarpå det här förekommer, i plastisk form, känner jag ingenstädes ifrån.[4] Mitt andra påpekande afser ytterligare en

RINGKORSENS PALMETT-DEKORATION OCH SVICKEL-FYLLNINGAR.

1900, pl. 2), skulpterad sten inmurad i Nya Älfsborgs fästningstorn, Göteborg (afb. hos Berg: Runinskrifter vid Göteborg, Bidr. till känned. om Göteb. och Bohusl. fornm. II, s. 64). Intet af dessa arbeten synes yngre än senast inemot 1200-talets midt. Att man i allmänhet, som Montelius, Nord. tidskr. 1901, s. 22, påstår, »under hela medeltiden» ofta satte »det fyrekriga hjulets tecken» på grafstenarna, torde åtminstone vara väl mycket sagdt. Däremot erbjuder allmogekonsten åtminstone hos oss exempel på, att ringkorsformen blifvit använd långt fram i nyare tid (grafkors på Kedum, Slädene och Rackeby m. fl. kyrkogårdar, Västergötl., afb. hos Torin, Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 4—5, s. 43, Fischer, Sv. kyrk. Västergötl. I, fig. 144, 189, 234; af särskildt intresse äro de jämtländska järnkorsen — ett exemplar från 1747, afb. hos Montelius, Nord. tidskr. 1904, s. 160 — hvilkas från ringen utskjutande ornament synas återgå på de för de yngre runstenkorsen egendomliga typerna [jfr ofvan, s. 265, 266, not 4].

[1] Påpekadt af Lindström: a. a. II, s. 155.

[2] Hos Barlingbo-krucifixet är ringen blott dekorerad med en rad spridda, runda knoppar, som synbarligen äro lånade från de gotländska portalernas tympana, där de ju så ofta förekomma och där de väl i sin tur äro kopierade efter förebilder i trä.

[3] Se t. ex. den ofvan, s. 237 omnämnda madonna-reliefen i South Kensington-museum eller en sammastädes förvarad bokpärm från 900—1000-talet (Westwood: Fict. ivories, pl. XIII).

[4] Jfr nedan om krucifixet från Österhaninge (Södermanl.)!

egendomlighet, som visserligen ej uppträder hos de krucifix, som här närmast behandlas, men hos ett — från Eskelhem (fig. 67) — hvilket, som jag längre fram (kap. 6) skall visa, är utfördt af en Tingstäde-mästaren närstående lärjunge: den runda skifva, som, utåt begränsad af korsringen, där fyller de kvartcirkelformiga fälten mellan denna och korsarmarna och hvarpå fyra i relief skurna små figurer äro fästa.[1] Att denna egendomlighet icke är ett för Eskelhem-krucifixets upphofsman ensamt utmärkande kuriosum framgår däraf, att den återvänder ännu så sent som hos ett först vid medeltidens slut skuret krucifix i Klinte (se nedan kap. 11),[2] så mycket mer som de genombrutna fyllningar innanför ringen — bestående af enskilda figurer eller figurscener — som flerstädes, särskildt inom den s. k. Öja-mästarens skola vid 1200-talets slut, blifva så älskade af de gotländska krucifixsnidarna, synbarligen återgå på samma traditionsbildande uppslag som Eskelhem- och Klinte-korsens solida brädskifvor. Mer än troligt synes mig emellertid vara, att detta uppslag icke utgått från Eskelhem-mästaren själf. En tämligen osjälfständig och konstnärligt svag yrkesman, som han är, är det långt antagligare, att han arbetat efter någon förebild i den ateljé, där han undfått sin utbildning, Tingstäde-mästarens, äfven om detta icke låter sig bevisa af dennes egna bevarade arbeten. Någon gammal gutnisk tradition representerar den figurerade korsskifvan åtminstone icke. Grafstenskorsen känna den ej[3] lika litet som palmettdekorationen längs stam och ring.[4]

Hvarifrån är den då att härleda?

[1] Krucifixet är visserligen i nyare tid restaureradt och detta ej särdeles omsorgsfullt, men att ifrågavarande anordning skulle förskrifva sig först från denna tid, synes mig ej antagligt, då densamma ej är ensamstående på Gotland (se nedan) och då Säve, som besökte kyrkan just samtidigt med arbetets restaurering, i sin Reseb. 1864, s. 309—310, däremot blott anmärker den nya färgens alltför stora grannhet samt själf aftecknadt krucifixet alldeles som det nu är.

[2] Också detta krucifix är restaureradt, af allt att döma redan på 1600-talets slut, men här, lika litet som hos Eskelhem-krucifixet, förefinnes intet, som ger anledning att förmoda annat, än att skifvan bakom korsmidten är ursprunglig.

[3] Å en och annan sten som t. ex. Olofs från Örter († 1294) i Väte (Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 333) fyllas fälten innanför ringen af därifrån utskjutande bladornament, men samtliga dessa stenar äro, så långt jag kunnat kontrollera, yngre än här på tal varande träkrucifix.

[4] Palmetterna på en del snidade gotländska väggskåp äro säkerligen inspirerade från våra krucifix, ej tvärtom. Äfven det äldsta af dessa skåp — i Vall (afb. hos Hildebrand: Gotlands medeltidskonst, Månadsbl. 1889, fig. 26, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 183, Heales: Church. of Gotl., s. 32) — är knappast äldre än 1200-talets midt, men kan godt vara än yngre (Hildebrand, Månadsbl. 1889, s. 104: »ej gärna senare än 1200-talet»). Ännu stenhuggaren Egypticus, verksam 100 år efter denna tid, använder sig någon gång af detta ornamentsmotiv (öfver pilasterædiculorna på Hablingbo kyrkas sydportal, Roosval: Kirch. Gotl., pl. 128, samme förf., Sv. konsth., fig. 22).

FLABELLA OCH FLABELLUM-FORMADE KORS.

Jag har tidigare framhållit, hur den gammalkristna ringkorstypen i västerlandet — med undantag af England och vissa delar af norden — allt ifrån det andra årtusendets början i stort sedt redan tillhörde konstens försvinnande rudiment från äldre tider. Endast i vissa former, där den kyrkliga traditionen synes hafva skapat en fix kanon, fortlefde den i seg oföränderlighet, som konsekrationskors på kyrkoväggarna[1] och altarbordens skifvor[2] eller i gestalt af dessa numer rätt sällsynta liturgiska föremål, som de Linas[3] uppvisat vara, åtminstone i allmänhet, flabella — vissa till gudstjänstligt bruk afsedda »viftor» — men som också användes som processions- och altarkors,[4] stundom med inlagda reliker.[5] Det utmärkande för dessa flabella är just den runda, af en yttre ring omslutna skifva, som fyller svicklarna mellan korsarmarna och stundom, alldeles som förhållandet här och hvar är på Gotland, upplöses af i genombrutet arbete framställda figurer eller figurgrupper — så exemplaren i klosterkyrkan i Kremsmünster (Österrike)[6] och från Sorö klosterkyrka i Köpenhamns Nationalmuseum[7] — eller, som exemplaret i münstern (nu i

[1] Exempel från Sverige sammanställda hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 7—10, Rydbeck: Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrk., fig. 15.

[2] Se Schönermark: Die mittelalterlichen Weihkreuze der Altarmensen (Zeitschr. f. christl. K. 1889, sp. 185—190).

[3] Les disques crucifères, le flabellum et l'umbella (R. de l'art chrét. 1883, s. 379—394, 477—518, 1884, s. 5—33, 78), jfr Rohault de Fleury: La messe VI, s. 131—132, Molinier: Hist. gén. IV, s. 155—156. Häremot har Bickell: Hölzernes Scheiben-Reliquiar aus der Elisabethkirche zu Marburg (Zeitschr. f. christl. K. 1890, sp. 84) opponerat sig, förmenande samtliga dessa föremål varit afsedda till processionsredskap, dock utan att ingå på närmare bevisning.

[4] de Linas, R. de l'art chrét. 1883, s. 518, samme förf.: Les croix appariées et les disques crucifères, en permanence sur l'autel (sammast. 1884, s. 472—474).

[5] Äfven för smärre relikvarier användes stundom formen i fråga, så för ett, i katedralen i Tournai, från 1200-talets början (i yngre, gotisk montering, Cloquet: Reliquaire ostensoir de l'église Notre-Dame à Tournai, R. de l'art chrét. 1884, pl. XI—XII) och ett annat, jämnårigt, i Adolph Fröschels samling i Hamburg (afb. hos Schnütgen: Reliquiar in Medaillon-Form aus dem Anfange des XIII. Jahrh., Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 59—60, 61—62. På grund af en dess inskrift, hvari arbetet kallas »rota», menar Montelius, Nord. tidskr. 1901, s. 25, 30, sammast. 1913, s. 20, Mästerst. i St. hist. mus., s. 23, att »ännu under det 13:e århundradet hade man således en hågkomst af, att det var ett [sol-]hjul, som där framställdes». För egen del tillåter jag mig betvifla denna tolkning.)

[6] Heider: Die Rotula im Schatze der Benedictinerstiftes Kremsmünster (Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1861, pl. II), de Linas, R. de l'art chrét. 1883, pl. IX, Rohault de Fleury: a. a. VI, pl. CDXCII. Väl från 1200-talets början (enligt de Linas: a. a., s. 380—381 från 1100-talet). I svicklarna kvinnorna vid grafven, Kristi himmelsfärd, tvenne Physiologus-scener (lejonet väcker sina ungar till lif, örnen flyger med sina ungar mot solen).

[7] Den ena af de båda hvarandra liknande föremålen afb. hos Worsaae: Nord. Old., fig. 617 (under den felaktiga beteckningen »Abbedstav»), Montelius, Nord. tidskr. 1901, s. 23 (underskrift: »processions-staf»), de Linas, R. de l'art chrét. 1883, s. 383; troligen från 1300-talets början (enligt de Linas: a. a., s. 383—384, franska eller franskt-influerade arbeten från 1300—1400-talet; årtalet 1518, som nu läses på det ena, är naturligtvis senare ingraveradt).

rådhuset) i Villingen (Baden)[1], uppbär därpå fastnitade relieffigurer. Hos andra uppträder den längs ringens ytterkant löpande ornamentala bladkrans, som är så karaktäristisk för de gotländska korsen: hos tvenne, från 1100-talets början stammande flabella i domen i Hildesheim[2] palmetter af en typ, som starkt erinrar just om dessas, likaså hos ett yngre exemplar i baron Raymond Seillières samling, Paris,[3] under det att hos ytterligare ett, i Hildesheim-domen,[4] palmetterna äro förvandlade i treflikiga blad. De här uppräknade arbetena äro samtliga af metall, men också i trä har flabellum-formen enstaka gånger reproducerats, om också för andra liturgiska ändamål än det ursprungliga: som relikvarier i Elisabethkirche i Marburg[5] och som ett för påskceremonierna afsedt[6] kors i S:ta Maria zur Höhe i Soest[7] — det senare ett enastående arbete från 1200-talets början,[8] med figurskulpterade medaljonger infällda i de med vegetativa ornament målade svickelskifvorna.

Vi finna alltså inom denna grupp arbeten alldeles bestämda analogier till de detaljer hos de monumentala krucifixen på Gotland, som vi saknat inom den typiska gutakonsten af enklare kvalitet, och jag tänker mig

[1] Inv. Baden II, pl. XVII. Från 1268, men repareradt 1361 och 1489, hvarvid en del af figurerna tillkommo (a. a., s. 122—123; enligt min egen mening, delvis afvikande från den där framställda, äro på arbetets framsida blott tre af korsändarnas reliefer och på baksidan medaljongerna med de skrifvande evangelisterna på själfva skifvan ursprungliga, medan Kristusbilden, Maria och Johannes stamma från 1361, och från 1489 reliefen med den hel. Ulrik på framsidan af den öfversta korsändan samt Marias kröning på korsmidten på baksidan). Arbetet omtalas af de Linas, R. de l'art chrét. 1884, s. 28—29, i samband med de af honom behandlade flabella, men anses af honom närmast böra betraktas som en »croix stationale».

[2] von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, fig. 200—201, de Linas, R. de l'art chrét. 1883, pl. X, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 292. Enligt Creutz: Anf. d. monum. stil, s. 29 af en ur Rogkerus-ateljén utgången verkstad.

[3] Afb. hos de Linas, R. de l'art chrét. 1883, s. 382 — där det betecknas som ett rhenskt 1200-talsarbete — och hos Havard: Hist. de l'orfèvr. franç., s. 123 (under den oriktiga benämningen: »disque de consécration», jfr Roulin: Une histoire de l'orfèvrerie française, R. de l'art chrét. 1897, s. 61).

[4] de Linas, R. de l'art chrét. 1883, pl. X.

[5] Afb. hos Bickell, Zeitschr. f. christl. K. 1890, sp. 81—82. Troligen från 1300-talet (det ena en senare efterbildning? — a. a., sp. 84).

[6] Se Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 114; hos Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. I, s. 26 kallas korset »ein sehr merkwürdiger Alteraufsatz (!)»

[7] Afb. i Inv. Westfalen. Kr. Soest, pl. 84, Aldenkirchen: Die mittelalterliche Kunst in Soest (Bonn 1875), pl. III, Clemen, Zeitschr. f. bild. K., XXXVIII, s. 98, Schmitz: Soest, fig. 32.

[8] Enligt Schmitz: Soest, s. 65; enligt Aldenkirchen: a. a., s. 21—22 och Nordhoff: Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl. 1873, s. 83, not 22) kanske redan från 1100-talets slut, enligt Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 327—328 från 1200-talets andra fjärdedel (Clemen: a. a., s. 99: »vor das Ende des 11. Jahrhunderts» [!].) Vissa smärre delar äro från gotisk tid.

tillkomsten af den sällsamma korsform, dessa krucifix för första gången representera, på följande sätt. En mästare af originell begåfning på Gotland har slagits af den dekorativa effekten hos de ålderdomliga, ytterst från engelsk konst afledda kors, som han där sett anbragta på allmogehandtverkarnas grafstenar, guldsmedsarbeten el. dyl. och känt sig uppmanad att tillgodogöra sig densamma för de större uppgifter, som varit hans. Därvid har han erinrat sig och anknutit till de egendomligt analoga former, som voro honom bekanta från de liturgiska föremål på kontinenten — flabella, påskkors och relikvarier — där dessa former så att säga fått den kyrkliga traditionens omedelbara sanktion, ehuru han därvid, ledd af en berömvärd ästetisk urskillning, som hans efterbildare ej alltid ägt, utelämnat själfva den mera tyngande än prydande skifvan innanför ringen och blott bibehållit denna senare. Den införda nyheten kom alltså den inhemska smaken till mötes, och, i viss mån uppburen af denna, fick den så med största snabbhet en popularitet, som skulle vara århundraden framåt.

TINGSTÄDE-MÄSTARENS NATIONALITET.

Den mästare, som detta gjorde och äran härför tillkommer, är enligt mitt förmenande Tingstäde-mästaren. Han är — som skall framgå af det strax efterföljande — den förste monumentalplastikern, hvilken, i och för sitt krucifix i Barlingbo, användt sig af ringkorsformen, och hos detta krucifix bibehåller den också, tack vare ringens dragning genom (de tre öfversta) korsändarna, kontakten med de utländska förebilder, jag sökt påvisa, bättre än hos Hejnum-mästarens krucifix, där skulptören — åtminstone gäller det Alfva-krucifixet — i de mer harmoniska proportionernas intresse något reducerat ringens vidd. Oförberedt som Tingstäde-mästarens högtstående konst plötsligt uppträder på ön, utan stilistiska förebådare inom den tidigare gotländska skulpturutvecklingen, men däremot med säkert fotfäste i utlandets, synes det mig icke finnas rum för tvifvel om, att han själf var af främmande, sachsisk, nationalitet — icke en infödd gute, skolad på utländsk ort — det vill under den epok, här är frågan om, säga Visby-borgare och som sådan — af skäl som i det föregående (s. 38—40) antydts — alltså endast med vissa reservationer att räkna som tillhörig den i egentlig mening svenska konsthistorien.

HEJNUM-MÄSTARENS NATIONALITET.

Man vore därför böjd att i ännu högre grad tänka sig detsamma gälla äfven för Hejnum-mästaren, hvars stil ju ännu klarare än Tingstäde-skulptörens ansluter sig till bestämda utländska mönster. Men häremot uppresa sig vissa betänkligheter. Är Hejnum-mästarens stil, hvad dess afgörande karaktäristika angår, bildad inom den sachsiska skola, hvars toppunkter betecknas af Wechselburg-gruppen och »Gyllene porten» i Freiberg, hafva däri, som vi sett, insmugit sig vissa drag, hvilka mästarna

af denna skola icke känna och hvilka t. o. m. rätt bestämdt kontrastera mot deras allmänna tendenser i monumentalt-naturalistisk riktning. Dessa drag återfinnas däremot hos Tingstäde-mästaren: det är hans förkärlek för mjuk linjemelodik i dräktens veckförning, för en ornamentalt stiliserad draperibehandling i byzantinsk anda och för en målerisk ljus- och skugg verkan, som här kvarlefver som relikt. Från Tingstäde-mästarens krucifix är den dekorativa exhuberans, med hvilken hos Kristus-figurerna t. ex. i Hablingbo och Alfva ländkläd et faller öfver gördeln i en bred och öfversvallande tygmassa, ett oförmedladt lån. Hos Hejnum-madonnan återgår den veckrad, som lägger sig tätt öfver fötter och plint, uppenbarligen på motsvarande dräktparti hos Tingstäde-helgonet eller madonnan från Hablingbo, medan den rundade vecksinus, som hänger som en flik längs hennes vänstra vad, har sin direkta parallell hos den sistnämnda figuren (framför dess vänstra underben). Och den högtidligt frontala pose, i hvilken hon sitter på sin tron, är icke bildad direkt efter de närmast motsvarande madonnastatyerna i Sachsen, utan måste ledas tillbaka till den äldre gotlandsmästarens verkstad, där en helt annan typ omhuldades, än den dessa madonnor — åtminstone »Gyllene portens» — följa.

Dessa iakttagelser tillåta icke mer än *en* tydning: Hejnum-mästaren har erhållit sin första utbildning under ledning af Tingstäde-skulptören. Senare har han besökt Sachsen, tagit afgörande intryck af hvad han där såg nyss fullbordadt eller under arbete — tidens största och mognaste skapelser i denna del af Europa — och kanske ytterligare skolat sin tekniska färdighet som underordnad medhjälpare i en där verksam »hytta»,[1] allt dock utan att ett och annat spår från de första läroåren kunnat utplånas. Hejnum-mästaren är alltså ingen främling, mer eller mindre af en tillfällighet försatt i en svensk miljö, men en på Gotland uppväxt och där hemmahörande konstnär. Det framgår af det redan sagda, men man kan peka på en detalj i hans œuvre, som på ett ovanligt tydligt sätt understryker det: draken på Hejnum-madonnans postament. Hvilken skillnad mellan denna långsträckta, i relief framställda reptil och de glatthudade odjuren under fötterna af Tingstäde-mästarens madonnor med deras anor — efter hvad jag tror — från fransk portalplastik! Ingen misstar sig på det nordiska kynnet hos denna drake. Med sina aflånga ögon, tillbakalagda öron, sin i ett treflikigt blad förvandlade, utskjutande tunga och likaså ornamentalt ombildade stjärt möter den gång på gång i nära öfverensstämmande former i — må vara något yngre — medeltida gotländsk dekorationskonst, t. ex. på kapitäl i Eksta långhus-[2] och Fröjels kor-

[1] Jfr ofvan s. 45, not 3.

[2] Roosval: Kirch. Gotl., pl. 40.

portal[1] eller bland sniderierna på en bänkgafvel från Endre (Gotl. forns.).[2] Jag vågar ej häraf draga den slutsatsen, att vår skulptör varit en äkta son af den gotländska landsbygden — det naturligaste synes mig under alla omständigheter vara att lokalisera hans verksamhet till Visby[3] — men hans förhållande till hemöns konst måste hafva varit ett långt intimare än den äldre mästarens, han måste hafva känt sig stå den på ett helt annat sätt nära, och hans verk hafva därför blifvit karaktärspräglade af något helt annat än dennes eleganta och tämligen opersonliga kosmopolitism.

8.

DATERING. Det samband mellan våra båda mästare, som nyss konstaterats, ger en viktig nyckel för det närmare angifvandet af deras verksamhetstid.

Har, som jag sökt visa, Tingstäde-skulptören utgått från den sachsiska skola, vars enda i Tyskland bevarade monument är Mater dolorosa från Freiberg, och är dennas tillkomst att förlägga till först 1230-talets början och snarast än senare, har hans inträffande på Gotland skett allra tidigast vid slutet af detta decennium.[4] Å andra sidan har hans lärjunge, Hejnum-mästaren, icke kunnat göra sin tyska studieresa senare än under loppet af det därpå följande årtiondet. Freiberg-portalen har ju stått afslutad omkr. 1245, och äfven om den skola, dess mästare tillhörde, fortsatt att arbeta ännu någon tid, vågar man ej, i afsaknad af alla belägg, utsträcka dess verksamhetstid längre än till eller strax efter seklets midt.[5] Hejnum-mästarens första läroår i Tingstäde-skulptörens ateljé måste alltså förläggas till senast 1240-talets första år och dennes egen ankomst till Gotland till omkr. 1240, snarare dock före än efter detta årtal.

[1] Afb. hos Roosval, K. och konst 1908, s. 102. Roosval: Kirch. Gotl., s. 51, påpekar uttryckligen Ekstа-drakens träsnidarartade karaktär. Båda portalerna stamma från 1200-talets slut eller omkr. 1300 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 210, 213, K. och konst 1908, s. 105).

[2] Tegn. af ældre nord. Arkit. III: 3, pl. 27. Från 1300-talet?

[3] Jfr också nedan s. 282—283.

[4] Det är otvifvelaktigt frestande, icke minst i betraktande af hur ytterst ringa spår skolan i fråga lämnat efter sig i sitt eget hemland, att identifiera vår mästare just med Freiberg-Marias egen upphofsman, som sålunda kort efter sin hemkomst från Frankrike skulle utvandrat till Gotland. Det är dock knappast möjligt, då intet af de gotländska arbetena äger så nära beröringspunkter med den sachsiska statyn, att man är berättigad att återföra dem på samma hand som denna (jfr ofvan s. 256—257).

[5] Kalvariet i Bücken har ju visserligen daterats ända ned till omkr. 1270, men stilistiskt har det intet med den Wechselburg-Freibergska stilfasen att skaffa, utan är, som jag ofvan (s. 204, not 2) framhållit, en sen utlöpare af en *äldre* tradition.

Så pass kort tid, som sistnämnde konstnär utöfvat sin konst på Gotland vid tidpunkten för den andres återkomst till ön, finnes det inga skäl för att tro, att han redan då uttömt sina resurser och nedlagt sin verksamhet. Tvifvelsutan hafva de båda skulptörerna åtminstone en tid framåt arbetat sida vid sida i hvar sin ateljé. Ett bevis härför är jag också böjd att se i det redan (s. 241—244) påpekade förhållandet, att ett par af Tingstäde-mästarens verk — domkyrkomadonnan och den hel. Olof från Hablingbo — förete en viss skiftning i den allmänna stilkaraktären: ett drag af större kärfhet i dräktdraperingen, af en hårdare och mer summarisk veckbehandling, som icke längre som förr låter kroppens former modellera sig under tyget. Det synes mig mycket troligt, att här föreligger ett inflytande från den yngre, mera tidsmässigt bildade mästaren på den äldre, utan att denne därför i mera väsentliga afseenden blifvit sina egna ideal otrogen och utan att detta innebure en sänkning af hans produktions kvalitet — den besjälade skönheten hos Visby-madonnans ansikte når han icke ännu på långa vägar hos Tingstäde-statyn.[1] Under alla omständigheter äro säkerligen de båda nämnda statyerna, kanske också Barlingbo-krucifixet, att betrakta som rätt afsevärdt yngre än särskildt helgonet från Tingstäde och madonnan från Hablingbo, där ännu färdeminnena från Frankrike äro så lefvande, och som jag därför tror tillkomna omedelbart efter mästarens ankomst till Gotland, alltså omkr. 1240.[2] Domkyrkan i Visby undergick just vid århundradets midt en genomgripande ombyggnad, som Roosval[3] förlägger till omkr. 1255, och i samband därmed kan dess stora madonnastaty väl tänkas tillkommen. Ungefär jämnårig med denna är, som sagdt, hel. Olof från Hablingbo, under det att Västra Ed-krucifixet mera obestämdt är att inordna mellan de här gifna gränspunkterna för skulptörens verksamhet.[4]

[1] Jag erkänner villigt, att detta ansikte med dess nästan franska läggning kunde tala mot den indelning, jag här gjort af mästarens oeuvre. De motiv, som jag andragit för densamma, synas mig dock starkare.

[2] I Tingstäde utvecklades just samtidigt (1230—1260) en liflig byggnadsverksamhet, som helt omgestaltade den äldre kyrkan, delvis efter mönster i Visby och kanske alltså under medverkan af byggnadsfolk från denna stad (Roosval: Kirch. Gotl., s. 145—146, 148—149, 226, jfr samme förf., Sv. konsth., s. 111; Ekhoff: S:t Clemens, s. 177—178, daterar kyrkan till »början af, kanske några årtionden in på 1200-talet», på grunder, hvilkas beviskraft dock bestridts af Roosval, Kyrkohist. årsskr. 1913, s. 16—17).

[3] Kirch. Gotl., s. 125 (enligt samme förf., Arktos 1908—1909, s. 243, omkr. 1258).

[4] Dessa dateringar stödjas äfven af formen för det smala, kragliknande uppslag, som är fäst vid Visby-madonnans mantel framför hennes vänstra axel och som synes brukad särskildt under 1200-talets andra fjärdedel (se af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 42; i Frankrike dock tidigare, så som t. ex. Gassicourt-madonnan visar). Däremot synes vid första ögonkastet en annan detalj närmast tala för en senare tid, nämligen det sätt, hvarpå Visby-statyns bambino bär sitt hår (upplagdt i en rund valk rundt nederdelen af hufvudet). Så väl i Tyskland som norden torde denna frisyr karaktärisera tiden först strax före år 1300, men i Frankrike upp-

En kronologisk indelning af samma slag, som jag trott det vara möjligt att göra af denne konstnärs œuvre, faller sig svårare för Hejnum-mästarens del. Jag bortser då från Fide-krucifixet, hvilket måste räknas som ett skolverk senare än de öfriga (jfr ofvan s. 225—226) om också af en snidare, som fått sin utbildning i mästarens egen ateljé, och alltså står denna närmare än vissa af de krucifix, hvilka i nästa kapitel skola beröras och hvilkas upphofsmäns förbindelse därmed varit en betydligt lösare. Fide kyrka, enhetligt uppförd, åsättes af Roosval[1] ett så ungt datum som 1290, och jag kan utan större tvekan använda detsamma äfven för detta kyrkans triumfkrucifix, hvars gotiserande bladornamentik förlorat allt samband med den äldre palmettdekorationen och hvars slappa och upplösta former för öfrigt hafva föga gemensamt med Hejnum-mästarens säkra och kraftiga. Vid denna tid hade också dennes egen verkstad tvifvelsutan upphört att existera. Dess blomstringstid bör hafva infallit omkring och något efter seklets midt — man kan i rundt tal anslå härför perioden 1250—1275. Som dess äldsta arbete kunde man kanske betrakta krucifixet i Alfva, hvars egendomliga korsform — en hybrid mellan den typiskt romanska och gotiska (jfr ofvan s. 224) — icke, såvidt nu kan kontrolleras, senare blifvit upprepad, om man å andra sidan ej föredrar att lägga vikt vid det förhållandet, att Hablingbo-krucifixets törnekrona särskildt starkt erinrar om förebilden i Wechselburg och därför kanske talar för, att detta arbete tillkommit vid en tidpunkt, då erfarenheterna från den tyska studieresan ännu voro särskildt friska.[2]

9.

GOTLAND-SACHSEN.

Man kan fråga sig, huruvida några dokumentariskt eller på annat sätt kända förhållanden föreligga, ägnade att stödja hvad i det föregående fram-

träder den långt dess förinnan och helt visst tidigare än omkr. 1240, så som Viollet-le-Duc: Dictionnaire du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance (Paris 1858—1875) III, s. 193, uppger; jag hänvisar t. ex. till ett hufvud i Chartres-domens norra förhall (Marriage: Sculpt. of Chartres cath., pl. 87). Ja, man lägger märke till, att detta mode i tysk skulptur verkligen en och annan gång sporadiskt visar sig samtidigt som i fransk och då i arbeten, som direkt äro afhängiga af denna: så i Magdeburg omkr. 1220 (Goldschmidt: Stud. zur Gesch. d. sächs. Skulpt., pl. I), så i Strassburg hos ett hufvud, nu i Elsassische Altertumssammlung, som Secker: Bruchstücke verlorengeglaubter Bildwerke des Strassburger Münsters (Monatsh. f. Kunstw., s. 549, pl. 120) gjort troligt att vara ett fragment af en af de nu förstörda statyerna i Strassburg-domens (från Chartres influerade) sydportal. Långt ifrån att motsäga hvad jag anfört, synes i stället denna detalj endast i sin mån styrka mina tes om den franska plastikens uppslagsgifvande betydelse för vår gotländske mästare.

[1] Kirch. Gotl., s. 212.

[2] Byggnadsdata för dessa arbetens ursprungskyrkor gifva ingen ledtråd för kronologin, möjligen med undantag af Lau, hvars långhus skall vara uppfördt på 1270-talet (Roosval: a. a., s. 218).

ställts. Jag har då att erinra om, hvad jag redan ett par gånger haft anledning att framhålla (se ofvan s. 30—31, 33—36), nämligen den intima kulturkontakt, som under 1200-talet rådde mellan Gotland och mellersta Tysklands städer, samt om befolkningsförhållandena i Visby, där ju ett ansenligt procenttal af bebyggarna utgjordes just af från detta håll utvandrade borgare och där arkitekturen så afgjordt bär prägel häraf. Det är sant, att det är de westfaliska orterna, som vid dessa kulturförbindelser göra sig starkast gällande, alltså ej de i egentlig mening sachsiska samhällena, där ju den konst, som här intresserar oss, hade sin egentliga hemvist, men äfven om den westfaliska 1200-talsskulpturen stått under nog så stark påverkan från den (ost)-sachsiska,[1] rör den sig dock efter alltför självständiga banor för att tillåta oss att tro, att det var den, som varit för Gotland närmast gifvande. Tingstäde-mästarens hemort måste hafva varit just i centrum för denna ostsachsiska konst, och Hejnum-mästaren har där studerat. Det må därför också uttryckligen påminnas om, att de ostsachsiska städerna långt ifrån voro orepresenterade inom sfären för de gotländska handelsintressena (se s. 30—31), och med deras nordlandsfarande köpmän har kunskapen om och intresset för den där blomstrande konsten kunnat sprida sig. Också finnes det i detta sammanhang ett alldeles särskildt faktum att peka på, det nämligen, att vid en af de på 1200-talet infallande ombyggnaderna af Visby domkyrka — alltså enligt min mening de mera tillfälliga »gästernas» egen kyrka (se s. 33, not 5) — medverkat en större eller mindre grupp sachsiska stenhuggare, mästare till kapitäl i tvärskepps-

[1] Se Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 455—457 — en framställning som dock på vissa punkter uppenbarligen går för långt. Statyerna i domportalen i Münster (Savels: Der Dom zu Münster in Westfalen, Münster i. W. 1904, pl. 15—17, Schmitz: Münster, fig. 12, samme förf.: Mittelalt. Mal. in Soest., pl. XI, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13 Jahrh., pl. 13, 32, Beissel: a. a., pl. s. 448—449, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 471, Clemen, Zeitschr. f. bild. K., XXXVIII, afb. s. 99), liksom de med dessa nära förbundna statyerna i Münster-domens inre (afb. hos Savels: a. a., s. 18, Beissel: a. a., pl. 448—449), i Laer (afb. i Inv. Westfalen Kr. Steinfurt, pl. 41: 2, Savels: a. a., s. 20) och Metelen (afb. i Inv. Westfalen, Kr. Steinfurt, pl. 60, Savels: a. a., s. 20) samt i domportalen i Paderborn (Inv. Westfalen, Kr. Paderborn, pl. 32—34: 1, Reiche: Das Portal des Parad. am Dom zu Paderb., pl. 1—4, Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest., pl. X, Michel: a. a., fig. 470), få väl sina af Beissel: a. a., s. 456—457, påpekade likheter med korskulpturen i Magdeburg förklarade af det stilistiska sambandet å ömse håll med fransk konst — hur pass indirekt det än varit för den westfaliska plastikens del (se Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest., s. 98—101, samme förf.: Münster, s. 18, Reiche: a. a., s. 31—53, Goldschmidt, Kunstgeschich. Anz. 1906, s. 2—6, Schmarsow, Rep. f. Kunstw. 1898, s. 426, Moriz-Eichborn: Skulpturencykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 379, not 151, Dehio: Handb. V, s. 367, Vöge: Deutsche Plastik des 13. Jahrh:s, Deutsche Lit. zeit. 1905, sp. 2110) — men ett visst samband mellan anläggningen i Münster och Magdeburg har dock otvifvelaktigt existerat (se Hamann, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 108—110, jfr dock Schmidt, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 34); en del skulpturer i domen i Minden (Inv. Westfalen, Kr. Minden, pl. 26: 1—4) från seklets tredje fjärdedel sammanhänga, som Wolters: Beitr. z. Gesch. d. Skulpt. im Halberst. Dom, s. 66—86, uppvisat, med sträfpelarnas figurer å katedralen i Halberstadt (ej med Magdeburg, som Beissel: a. a., s. 457, velat göra troligt) — annat att förtiga.

och korpartiet[1] och till den södra portalen,[2] som enligt Roosval[3] tidigare arbetat i Magdeburg-domen. Var månne Tingstäde-mästaren en af dessa? Det är omöjligt att med visshet besvara, då de icke efterlämnat någon figurskulptur, som skulle kunnat tjäna till jämförelse med hans statyer,[4] men det är märkligt, att det datum, Roosval[5] af arkitekturhistoriska skäl anför som det antagliga för de tyska stenplastikernas resa till Gotland, 1230-talet, nära sammanfaller med det, jag själf af helt andra skäl velat fästa vid Tingstäde-skulptörens ankomst till Visby, och att deras verksamhet därstädes sträckt sig till eller något öfver det därpå följande decenniets början,[6] alltså är ungefär samtidig med vår egen mästares första arbetsår. Det synes mig till följd häraf ej uteslutet, att han, också om han ej ägt någon direkt förbindelse med sina i sten arbetande landsmäns »hytta», kommit till Gotland i sällskap med eller strax efter dem, kanske på grund af ett lockande meddelande om den vinstgifvande arbetsmarknaden på den rika ön, där han acklimatiserats och blifvit bofast, sedan hans kamrater följt kallelsen till en ny arbetsplats på det svenska fastlandet (Linköping).[7]

Det är för öfrigt, tror jag, öfverflödigt att söka efter speciella förklaringsgrunder till denna sak, icke blott på den grund att Gotland uppenbarligen vid ungefär samma tid hyst flera eller färre andra sachsiska, eller åtminstone i sachsisk stil arbetande figurkonstnärer — målare, mästare till en präktig väggmålning å Vamlingbo kyrkas norra mur[8] och kanske

[1] Afb. hos Roosval: Kirch. Gotl., pl. 51, samme förf., Arktos 1909—1910, s. 239.

[2] Roosval: Kirch. Gotl., pl. 50.

[3] Kirch. Gotl., s. 117, 121, samme förf., Sv konsth., s. 110.

[4] Icke heller erbjuder den figurala kapitälskulpturen i Magdeburg-katedralen själf några likhetspunkter med dessa.

[5] Kirch. Gotl., s. 121.

[6] Som slutår därför anför Roosval: Kirch. Gotl., s. 121, omkr. 1240 (i Arktos 1908—1909, s. 243: omkr. 1242). Detta datum står visserligen icke oanfäktadt. Stödd på egna — ännu icke publicerade — forskningar öfver Linköpings domkyrka, dit den här ifrågavarande sachsiska stenhuggarateljén synes hafva öfverflyttat från Visby (jfr Romdahl, Sv. konsth., s. 42) — har Romdahl i öfverensstämmelse med Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 106, velat rycka det upp till 1220-talet. Förrän skälen härför utförligt framlagts, är det icke möjligt att närmare uttala sig om denna åsikts riktighet. Roosval: Medelt. kyrk. ark., s. 23—24, vidhåller sin egen mening under häfdande af möjligheten att förlika densamma med de dokumentariska källornas vittnesbörd om Linköpingsbyggets fortgång.

[7] Se föregående not!

[8] I draperiernas »knittriga» stil öfverensstämmande med de ofvan s. 258, not 1 omtalade miniatyrerna, men äfven med vissa monumentalmålningar i Sachsen — t. ex. väggmålningarna i Liebfrauenkirche i Halberstadt (Inv. Prov. Sachsen XXIII, fig. 116—128, enligt Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal., s. 153, först från 1200-talets sista fjärdedel, enligt Dehio: Handb. V, s. 166, redan från omkr. 1230) — och i Westfalen (kalkmålningar i Methler, afb. i Inv. Westfalen, Kr. Hamm, pl. 38—39, och hos Janitschek: a. a., s. 151, enligt Dehio: a. a. V, s. 351, från 1200-talets midt, enligt Janitschek: a. a., s. 152, från dess första decennier, jfr Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 84—85; retabel från S:ta Maria zur Wiese, Soest, nu i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, Inv. Westfalen, Kr. Soest, pl. 110: 1, Schmitz: Mittelalt. Mal. in

äfven till vissa liturgiska böcker, om hvilkas förekomst vi torde äga ett indirekt bevis[1] — men också af de olika (ost)-sachsiska skulpturstilarnas egen expansionskraft, som kom dem, af mycket att döma, att blifva normerande långt utanför de gränser, innanför hvilka dess ledande skolor varit lokaliserade.[2] Hur därmed förhåller sig är visserligen ännu icke undersökt, och mina egna iakttagelser äro alltför spridda, för att jag kan våga ett förbehållslöst omdöme, men på enskilda punkter har jag faktiskt lagt märke till ett flertal företeelser, som synas mig tala för denna sak, särskildt, naturligt nog, här i norden — det nordliga Tyskland och Skandinavien — där konstförhållandena vid denna tid ännu icke vunnit den inre fasthet som i andra, mera centralt belägna trakter, och där grannskapet till en ryktbar konstprovins som Sachsen måste hafva varit af ej ringa betydelse. Jag skall längre ned (kap. 7) hafva tillfälle att återkomma härtill. I detta sammanhang vill jag blott påpeka en del krucifix utanför det egentliga Sachsen, som med säkerhet synas återgå på de där på 1220—1230-talen skapade typerna. Från Hannover har jag redan (s. 204, not 2)

Soest., pl. IX, samme förf.: Soest, fig. 53, af Janitschek: a. a., s. 151, satt till 1100-talets slut, i Berlin-museets tafvelkatalog, 7:e uppl., Berlin 1912, s. 477 [n:r 1216 B] riktigare hänförd till 1250—1270, jfr Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 90—91) m. fl. Vamlingbomålningen torde vara jämnårig med kyrkan, enligt Roosval: Kirch. Gotl., s. 227, uppförd på 1270-talet.

[1] Se nedan kap. 9. — Otänkbart är ej, att framtida forskningar komma att visa, att äfven de äldre gotländska glasmålningarna (från 1200-talet) stå under från samma håll utgående påverkan. Här anmärker jag blott — med alla reservationer för öfrigt på grund af tillgängliga afbildningars otillfredsställande precision — på den till synes stora likheten mellan fönstren i Dalhems kor (afb. i Dalhem, Svenska konstminnen från medeltiden och renässansen I, Stockholm 1881, pl. 5, Hildebrand: Kyrkl. konst, fig. 201) och absidmålningarna i nordkoret i S:ta Maria zur Höhe i Soest (Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, pl. VII); Soest-målningarna stamma från 1250—1260 (Schmitz: a. a., s. 85, Dehio: Handb. V, s. 462), Dalhemskoret från omkr. 1265 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 210), men glasmålningarna själfva äro måhända något yngre (Det bladmönster, som där fyller botten i fönstret med den hel. Katarinas bild, har jag blott antecknat från tvenne monument — takmålningar i Erentuna och Västeråker i Uppland — som jag menar ej kunna dateras till tidigare tid än 1300-talets första tredjedel, jfr Lindblom, Fornv. 1911, s. 84—86). Andra målningar i Dalhemskoret (Sv. konstm. från medelt. och renäss. I, pl. 5) eller i det, enligt Roosvaal: a. a., s. 223, troligen 1250—1275 byggda koret i Sjonhem må jämföras med glasmålningarna i stiftskyrkan i Bücken (Mittelalt. Baudenkm. Nieders., I—II, pl. 86—88) från omkr. 1270 (Dehio, Handb. V, s. 86; om deras stil se Haseloff: Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Berlin 1907, s. 18).

Sedan detta skrifvits har Lindblom: Gamla och nya glasmålningar (Arkit. 1914, s. 72) i korthet hänfört bl. a. Dalhems-fönstren till en omkr. 1265—1300 verksam skola, som han menar mycket närstående den mellansachsiska verkstad, som skapat de berömda målningarna i Elisabethkirche i Marburg. Det intressanta uppslaget torde, då det blir närmare utfördt, klarlägga en belysande parallellföreteelse till det afhängighetsförhållande af tysk konst, jag i fråga om skulpturen trott mig kunna spåra. Äfven här torde det varit en gute resp. Visbyborgare, som på studiefärd till utlandet låtit sig inspirera af tidens yppersta produktion på hans område. Den stilistiska släktskapen mellan Dalhem- och Marburg-målningarna synes nämligen rätt påfallande, utan att man vågar återföra båda till samma mästare eller ens ateljé.

[2] Möjligen redan på 1100-talet (jfr ofvan, s. 22, not 6; om sachsisk influens på samtida svensk arkitektur, se s. 36, not 4).

omtalat kalvariegruppen i Bücken, som anknyter till gruppen i Halberstadt-domen, medan ett par andra krucifix, från Alfeld i Hannover (Welfen-Museum, Hannover) — egendomligt nog, såvidt jag vet, ännu icke i litteraturen omtaladt, ehuru dess samband med den sachsiska plastiken är den närmast möjliga[1] — och ett annat från Westerstede i Oldenburg (Oldenburgisches Museum, Oldenburg) återgå på något yngre förebilder.[2] Troligen har ett sachsiskt (eller sachsiskt influeradt) krucifix äfven funnits i Hamburg, då det vackra krucifix, Bertram 1379 skulpterat i sitt kända Grabow-altare,[3] gifvetvis kopierar ett dylikt,[4] likaså i Lübeck, där ett krucifix i Marienkirche[5] förmodligen har en likartad förebild.[6] Ett par arbeten från det svenska fastlandet (i Simlinge och Hult) vore till slut kanske också att här nämna, men de sachsiska element, som där spåras, äro måhända att härleda på en annan och mindre direkt väg än den, hvarigenom jag tror, att de nu anförda tyska verken stilistiskt böra förklaras.[7]

Intet af dem står emellertid på den höga nivå, som alstren af våra båda gotländska skolor, dessa i sin mognad och styrka öfverraskande fenomen under våra luftstreck. Med undantag eller vid sidan af hvad Norge kan ställa upp — detta 1200-talets Norge, där den nordiska medeltidens konstkultur väl satt sin rikaste och yppigaste frukt — stå de där öfver hufvud taget som det fullkomligaste resultatet af den förgotiska tidens plastiska sträfvanden.

[1] Dess närmaste rent stilistiska motsvarigheter äro krucifixen i Liebfrauenkirche i Halberstadt och Freiberg-krucifixet, ehuru det torde vara något senare än dessa. På korsändarna — profilerade närmast som Bücken-krucifixets — ses flygande änglar liksom i Wechselburg, domen i Halberstadt och Bücken; tvenne stående änglar vid foten af korset bära en slags duk emellan sig, en anordning som återfinnes också på sistnämnda platser (ett byzantinskt motiv, se Wolters: a. a., s. 30—31).

[2] Afb. hos Raspe: Kirchlicher Kunstbesitz des Oldenburgischen Museums (Zeitchr. f. christl. K. 1912, sp. 269—270), af Raspe (sp. 277) säkerligen alltför sent dateradt till 1300-talets slut och betecknadt som influeradt af nederrhensk konst. För sachsisk påverkan talar dock ländklädets drapering, anatomin — allt annat än 1300-talsmässig! — den halföppna munnen, den stora törnekronan m. m.

[3] Afb. hos Lichtwark: Meister Bertram, s. 247, 249, Lauffer: Hamburg (Leipzig 1913), pl. s. 40—41, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 14 Jahrh., pl. 48.

[4] Med sin muskulösa bål, sitt ädla ansikte, sina på axlarna utbredda hårlockar, sitt rikt draperade ländkläde m. m. har krucifixet intet af det vanliga 1300-talsschemat, hvad Lichtwark: a. a., s. 246, 248, också anmärker, utan att dock hafva observerat dessa egendomligheters närmast till hands liggande förklaring.

[5] Afb. i Inv. Lübeck II, s. 307.

[6] Från 1300-talet? (Enligt Hartlaub: Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters, Zeitschr. f. bild. K. XLVIII, s. 136, not 2, »eine ziemlich schwache, weichliche Wiederholung des Bertramschen Christus vom Grabow-Altar»!). — Också trenne handtverksmässiga braunschweigska (1200-tals?)-krucifix från Dettum, Hohenassel och Solder (Herzoglisches Museum, Braunschweig; Inv. Braunschweig III: 2, fig. 13, 159, 179) torde i sista hand återgå på samma förebilder, som de här nämnda.

[7] Se nedan, s. 286—288!

Tingstäde- och Hejnum-mästarna äro något förmer än hvem som helst af de anonyma träsnidare, som fyllt våra kyrkor med krucifix, madonnor och helgonbeläten, de äro konstnärliga individualiteter, som hafva rättighet att göra anspråk på att räknas med som sådana. Vår medeltida konsthistoria har icke så många af det slaget, att ej deras plats där bör vara gifven.

SJÄTTE KAPITLET.

Bygdekonst.

1.

DEN SACHSISKA SKOLAN OCH DE INHEMSKA MÄSTARNE.

Det vore att vänta, att uppträdandet af tvenne så märkliga mästare som de i föregående kapitel skildrade skulle vara af afgörande betydelse för Gotlands plastiska bildkonst i gemen och utöfva ett stilbildande inflytande af vidtgående art. Vi skola också strax göra bekantskap med ett flertal arbeten, hvilkas upphofsmän uppenbarligen sökt tillgodogöra sig de lärdomar, de hos dessa mästare kunde inhämta, men man lägger märke till, att en skoltradition i egentlig mening ut ifrån de gifna utgångspunkterna icke kommit till stånd. Icke nog med att kvaliteten af här ifrågakommande arbeten är en tämligen låg och dess afstånd från de förut behandlades ett oftast ofantligt, själfva sättet att handhafva stilens element vittnar föga om en djupare förståelse för deras karaktär. Det är tydligt nog, att dessa arbetens mästare i de allra flesta fall icke fått sin skolning i de högtstående ateljéer, som ledts af Tingstäde- och Hejnum-skulptörerna, utan blott i andra eller tredje hand tillgodogjort sig deras lärdomar. I centrum för öns konstlif hafva de båda ateljéerna i hvarje fall icke stått.

Orsaken härtill kan blott vara en och sammanhänger tvifvelsutan med de på Gotland rådande politiskt-sociala förhållandena. Tingstäde- och Hejnum-mästarna hafva varit Visbyborgare — jag har tidigare (s. 272—274) utvecklat de skäl, som tala härför och som åtminstone, hvad den förstnämnde angår, böra anses bindande — upphofsmännen till den stora massan af öns träskulptur från tiden före 1200-talets slut hafva däremot varit bygdekonstnärer, »gärningsmän» i landsorten, eventuellt också lekbröder i det midt på den gotländska landsbygden belägna Roma. Den antagonism, som rådde mellan öns båda befolkningskretsar och som särskildt bör

varit stegrad tiden närmast före inbördeskriget 1288, har visserligen ej lagt hinder i vägen för att man, där man ägde större anspråk på kvalitet och modärnitet, kunde vända sig med en beställning till en visbyitisk konstnär, men den har af allt att döma på de flesta håll verkat misstro och ovilja mot stadskulturen och dess representanter samt uppammat en konservatism, som blott haft en alltför naturlig botten i gutens egen psykiska läggning. Endast droppvis hafva de konstnärliga nyheterna sipprat ut och uppsugits af landsbygdens yrkesmän, förrän händelserna 1288 bragt dessas förhållande till staden i ett nytt läge.

2.

SKOLVERK EFTER HEJNUM-MÄSTAREN.

Svårast synes Hejnum-mästarens stil med dess egenartade veckföring och naturalistiska formbehandling haft att vinna terräng. En rätt förtjänstfull mästare, af allt att döma utgången ur hans ateljé, skola vi visserligen senare (kap. 8) lära känna, men dennes skolning är i hufvudsak bestämd af andra, annorstädes förvärfvade intryck. Som ett ateljéarbete har jag redan betecknat krucifixet i Fide (fig. 44), men i själva verket finnes intet annat, som ens så pass som detta långt ifrån otadliga verk — hvars upphofsman dock verkligen bör hafva åtnjutit hufvudmästarens egen handledning — ger ett begrepp om stilens afsikter och karaktär. Typiskt i detta afseende är krucifixet i Kräklingbo[1] (fig. 62), väl från 1200-talets slut, kanske t. o. m. från omkring 1300.[2] Hablingbo-krucifixets måleriska aktbehandling, den oklädda bålens lifliga muskulaturåtergifning är här bondskt schabloniserad: ett system af grofva hudvalkar på bålens framsida får vara nog att ange det anatomiska. Ländklädets välberäknade fördelning i olika skikt är här ersatt af en uppfästning i en klumpig massa, den i Hablingbo knappast märkliga höftknuten är i öfverdrifven storlek skjuten fram mot lifvet, och konturernas naggade zigzaglinjer så godt som utslätade. Korset är utan ring och palmetter, dekoreradt längs kanterna af de ålderdomliga, skålformiga uttagningarna. På hufvudet bär bilden

[1] H. 3 m. Ek. I senare tid ommålad: ländklädet blått med guldbård, fodret orangerödt. Hår och skägg rödbruna. Korset brunt med detaljer i rödt, grönt m. fl. färger. (Anteckning från tiden före den senaste restaureringen 1912).

[2] Krucifixets mått passa för korbågen; det är alltså gjordt för denna. Kyrkans byggnadshistoria har varit föremål för olika meningar, men såväl Roosval: Kirch. Gotl., s. 185—186, 189, 217 (jfr samme förf. Kyrkohist. årsskr. 1913, s. 19, 26) som Ekhoff, Fornv. 1913, s. 56, 59 (jfr samme förf.: S:t Clemens, s. 175) hänföra de ombyggnader, hvarigenom koret erhöll sin nuvarande förbindelse med långhuset, till ungefär sagda datum. Krucifixet är af mig tidigare (Uppl. fornm. för. tidsk. VI, s. 36) liksom de strax nedan nämnda i Grötlingbo och Stånga dateradt till århundradets midt.

Fig. 62. Kräklingbo. Krucifix.

— liksom så godt som samtliga i det följande nämnda — krona, ej törnekrans som Hablingbo-krucifixet (men som krucifixet i Alfva). Snarlikt, ehuruännu svagare än detta, fäst på ett kors med fyrpassformade ändar, är ett krucifix i Ala,[1] knappast från äldre tid än 1300-talets början.[2] Äfven ett stort krucifix i Grötlingbo[3] (fig. 63) — ej alltför omsorgsfullt modelleradt, men imponerande genom sina mått och högeligen dekorativt — äger ett ländkläde, som tämligen troget upprepar Kräklingbo-krucifixets; liksom där är korset af romansk typ, med skålformiga uttagningar längs kanterna och suppedaneum och titulus snedställda. Hårets lockar rulla upp sig i bollar alldeles som hos madonnorna af den franska 1100-talsskolan, medan däremot hufvudet, med ögonen slutna,[4] dock alltfort med konungslig krona, har en mer än vanligt stark accent af martyriekval och närmar sig därmed den typ, som på Gotland infördes under 1200-talets sista fjärdedel (se kap. 9). En hårbehandling liknande detta krucifix' återfinnes hos ett annat i Fole[5]

[1] Jag känner det blott genom fotografi. I »något mindre än naturlig storlek» enligt Brunius: Gotl. konsthist. II, s. 282. Den n. v. polykromin stammar från 1877 (årtal målad på korsstammen).

[2] Ensamt detta krucifix bär ock törnekrans i stället för krona. Brunius (a. a. II, s. 282) såg det på sin plats i triumfbågen, uppburet af en på »dystenarna» hvilande bjälke. Ala kyrkas kor dateras af Roosval: Kirch. Gotl., s. 205 helt obestämdt blott till »14. Jahrhundert».

[3] H. omkr. 4 m. (ögonmått; famnvidden 2,16 m. enligt Säve: Reseb. 1864, s. 181). Ek. Polykromin är helt och hållet förnyad (Säve: a. a., s. 181: »fordom måladt och ställvis förgyldt, förstördt»): ländkläd hvitt, mönstradt med rödt, med gyllne bård och rödt foder; hår och skägg rödbruna. Korset guld, måladt med en bladranka i brunt, och detaljer i rödt och grönt.

[4] Månne likväl ej de slutna ögonen tillkommit vid den moderna öfvermålningen? Alla öfriga närstående krucifix hafva ögonen öppna eller halföppna.

[5] H. 3,50 m. (ögonmått). Material okändt. Polykromin från nyare tid.

(fig. 64), där emellertid den ikonografiska typen är en äldre (hufvudet hålles rent frontalt, ögonen stirra vidöppna). Den oskickliga, men efter en viss realistisk verkan sträfvande aktbehandlingen har ännu någon släktskap med Hejnummästarens, och ländklädets strängt vertikala fall beror väl i sista hand på intryck från något af dennes arbeten, trots gördelpartiet med dess »veckning» af ringformiga valkar, också de aflägset påminnande om den nyssnämnda 1100-talsskolan. Intet af dessa krucifix har upptagit ringen kring korsarmarna, segt konservativa också i detta. Ett undantag utgör ett krucifix i Stånga[1] (fig. 65) — mycket stort äfven det och trots formernas otymplighet af en ej ringa monumental effekt — där både ringen, palmettdekorationen och det genombrutna löfverket kring evangelistsymbolerna på korsändarna återfinnas. Ländklädet är flackt och ointresseradt behandladt, med en tresidig flik neddragen från dess öfverkant i släkt med draperingen hos vissa ålderdomliga romanska krucifix (t. ex. Stenkumla-krucifixet). En egendomlig ikonografisk detalj är föreningen af både krona och ring på bildens hufvud, hvartill jag blott känner ett enda motstycke, ett krucifix i Flisby (Östergötl., väl från omkring 1250).

Fig. 63. Grötlingbo. Krucifix.

Att åsätta dessa gotländska arbeten ett säkert datum är svårt, helst som ursprungskyrkornas byggnadshistoria erbjuder få ledtrådar. Deras tillkomsttid sammanfaller väl ungefär med Kräklingbo-krucifixets; hvad

[1] H. omkr. 350 m. (ögonmått). Ek. Polykromin troligen delvis ursprunglig: ländklädet guld, kantadt med en smal svart rand, fodret grågrönt, hår och skägg rödbruna. Korset rödt, grönt och hvitt; Mattei ängel: gulddräkt med röd bröstbesättning, svart mantel. Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 147—148. — Missledd af en fotografi, har jag i Uppl fornm. för. tidskr. VI, s. 36 trott arbetet stamma från Hejnum-mästaren själf — ett orimligt antagande.

arbetet i Fole angår, kan påminnas om, att kyrkan omkring 1280 erhöll sitt nuvarande kor och omkring 1300 sitt skepp.[1]

Därmed är också allt uppräknadt, hvarest Hejnum-mästarens inflytande på minsta sätt kan tänkas gå igen bland ännu bevarade arbeten på Gotland. Däremot finnes det utanför ön ett par krucifix, hvilka verkligen skulle kunna förmodas stå i ett rätt nära afhängighetsförhållande till vår mästare, det ena i Simlinge (Skåne; fig. 66), det andra i Hult (Smål.), båda tyvärr bevarade i ett rätt skadadt tillstånd och tämligen klena gesällarbeten.[2] Hos det förra är det ej blott ländklädets veckföring, dess fördelning af dräktmassan och bårdernas zigzag-linjer, som mer eller mindre direkt erinra om hans stil, men också bålens och benens rätt kraftfulla, »köttiga» anatomi och ansiktets läggning. Hvad beträffar Hult-krucifixet har den långsträckta kroppen föga gemensamt med de presumerade förebilderna, men i stället återfinnes i behandlingen af höftdraperiet framför allt *ett* drag, som vi funnit särskildt betecknande för dessa: den sneda dragningen (till höger) af ländklädets öfre del, genomdragen som den är af runda veckryggar med djupa kaviteter däremellan. Någon afgörande beviskraft vågar jag ej tillmäta dessa iakttagelser, men man är dock frestad att fråga sig, om vi ej här hafva att göra med verk af tvenne fastlandssnidare, hvilka erhållit sin skolning i den gotländska mästarens verkstad och som alltså, lockade af hans rykte, styrt sin »studiefärd» till den svenska ön, liksom han själf en gång styrt sin till Sachsen.[3] Orimlig är i hvarje fall tanken ej. Mängden af från Gotland till kyrkor i Tysk-

Fig. 64. Fole. Krucifix.

[1] Roosval: Kirch. Gotl., s. 77. — Stånga-krucifixet hängde ända till 1807 i triumfbågen (Bergman-Säve: Gotl. och Wisby i taflor, s. 6), men det kan väl knappast vara jämnårigt med det enligt Roosval: a. a., s. 199, 223—224 vid 1200-talets midt byggda koret och ännu mindre med det omkring 1351 uppförda långhuset.

[2] Jfr af Ugglas, Sv. konsth., s. 131.

[3] Att så har varit och att arbetena ej — såsom jag menar förhållandet vara med Edkrucifixet — utförts på Gotland och därifrån exporterats, ligger åtminstone närmast till hands att förmoda. Hos ingen af dem äro de gotländska stilelementen så starka, att det senare alternativet förefaller troligt.

Fig. 65. Stånga. Krucifix.

Fig. 66. Simlinge (Skåne.) Krucifix.

land, Danmark och på det svenska fastlandet beställda funtar m. m. (se ofvan s. 244—248) vittnar tydligt om dess konstnärliga ryktbarhet, en ryktbarhet som omfattat också träskulpturen, så som framgår af Västra Ed-krucifixet och längre ned skall framgå af ett flertal otvetydiga exempel. Men än mer: enligt Roosval[1] skola en del funtar i Skåne och Västergötland[2] visserligen vara huggna af fastlandsmästare, men stå under inflytande af gotländsk funtkonst. Äfven om jag för min del ej i allo känner mig fullt öfvertygad om riktigheten af Roosvals mening — närmast hvad den rör de västgötska funtarna — och en del af de iakttagna öfverensstämmelserna torde kunna förklaras af gemensamma förebilder, tidsegendomligheter o. s. v., torde den gotländska funtkonstens influens på fastlandets åtminstone på enskilda punkter ej kunna förnekas[3] och här verkligen föreligga en parallellföreteelse till hvad jag nyss framkastat för Simlinge- och Hult-krucifixens vidkommande. Men jag måste här — jag upprepar det — uttala mig med all reservation. Så föga vi ännu känna träskulpturen på det svenska fastlandet och stilströmningarna därstädes, är det ej uteslutet — med tanke på hvad ofvan (s. 279—280) yttrats om den sachsiska skulpturstilens expansion — att den påverkan från denna stil, som åtminstone det förstnämnda krucifixet faktiskt måste anses representera, kan hafva nått dess mästare på annat sätt än via Gotland.[4] Den gjorda hypotesen synes mig emellertid, som sagdt, frestande, och jag har trott den förtjäna framföras som ett observandum för senare forskningar.

[1] Sv. konsth., s. 15—16, 17 (om de skånska funtarna, jfr Tynell: Skånes medelt. dopf. I, s. 11, samme förf.: Skånes romanska dopfuntar, Fornv. 1911, s. 342).

[2] Äfven i Småland är af Wrangel, Meddel. från N. Smål. fornm. för. I, s. 78, öfverensstämmelser iakttagna mellan funtar i detta landskap och vissa gotländska.

[3] Obs. t. ex. funtarna på Öland (hvarom se kap. 9). Ett annat exempel förefaller mig Östra Eneby-funten (Östergötl.), nu i St. hist. mus., vara (Hildebrand, Månadsbl. 1880, fig. 34—35, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 384: a—c, samme förf.: Kyrkl. konst. fig. 237, Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. I, pl. 10).

[4] Det må påpekas, att något som talar härför, är det förhållandet, att det skånska krucifixets ländkläde saknar den exhuberanta veckutsvällning i sitt öfre skikt, som utmärker de gotländska Kristusbilderna (liksom Hult-krucifixet), och därigenom har större direkt likhet med t. ex. Freiberg- och Naumburg-krucifixens; jfr dock Kräklingbo-krucifixet!

3.

SKOLVERK EFTER TINGSTÄDE-MÄSTAREN.

Lättare än Hejnum-mästarens stil att anslå smaken hos de gotländska bygdekonstnärerna synes Tingstäde-mästarens hafva haft. Groft förplumpad blir den visserligen under deras händer, men dock vanligen något så när igenkännlig.

Som ett skolverk uppståndet i rätt nära kontakt med den visbyitiska konstnärens ateljé torde, som jag redan i det föregående (s. 269) framhållit, det stora krucifixet i Eskelhem[1] (fig. 67) kunna anses. Äfven dess egendomliga svickelfyllningar har jag i annat sammanhang omtalat och förmodat i sista hand återgå på uppslag från ett flabellum eller ett liknande kultföremål. På den stora skifvan mellan korsarmarna äro fästa dels tvenne änglar svängande rökelsekar, hvilka emellertid vid någon äldre reparation förlorat sina ursprungliga platser — de hafva naturligtvis från början stått *ofvanför* korsarmarna och vända inåt — dels personifikationerna af den segrande Ecclesia, som (ursprungligen på Kristi högra sida, *under* korsarmen) lyftande sin fana uppfångat blodet ur Frälsarens sår i en (nu förlorad) kalk, samt Synagoga, som med förbundna ögon, en bruten lans i den ena handen och i den andra ett bockhufvud — symbolen för det judiska slaktoffret[2] — rymmer fältet för sin triumferande motståndare, intressanta som de ytterst få representanterna för detta på kontinenten så vanliga, men hos oss blott sparsamt förekommande motiv.[3] Korset

[1] H. omkring 4,50 m. (ögonmått). Ek(?). Polykromin ny (jfr ofvan, s. 269, not 1). Kristus: ländkläde mörkblått med guldfoder, hår, skägg och krona guld, karnationen hvitskär; Ecclesia och Synagoga: dräkterna mörkröda, mantlarna violetta, kronorna guld; änglarna: gulröda dräkter, vingar och rökelsekar guld. Korset: svart, palmetterna i rödt, grönt och hvitt; korsringen: mörkblå med hvita stjärnor; evangelistsymbolerna: bruna (Mattei ängel: brunröd dräkt, guldvingar) i violetta fält (det öfversta guld), det omgifvande löfverket rödt; glorian: röd och blå, ringen guld, palmetterna gröna och röda.

[2] Se Weber: Geistl. Schausp. und kirchl. K., s. 128.

[3] Bortsedt från de gånger, Ecclesia och Synagoga uppträda i spetsen för de fåvitska och visa jungfrurna, hvarpå man på Gotland har exempel i ett kapitäl i korportalen i Burs (Roosval: Kirch. Gotl. pl. 118, jfr s. 194) och på den målade predellan till ett altarskåp i samma kyrka (från omkr. 1425), känner jag dem i svensk konst blott från ytterligare två håll: å det längre fram (kap. 10) omtalade krucifixet i Fröjel från omkring 1300 samt i Uppsala domkyrkas ungefär samtida sydportal (blott Synagoga — i felrestaureradt tillstånd — bevarad; se Roosval: Två antisemitiska monument i Uppsala domkyrka, K. och konst 1906, s. 174—179, afb. sammanst., s. 174 samt af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 291). Möjligen återfinner man dem också bland målningarna i korhvalfvet i Stora Köpinge (Skåne; enligt Rydbeck: Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrk., s. 51—52 från 1330—1340-talet, afb. sammast. fig. 57, af samme förf.: Medeltida kalkmålningar i Stora Köpinge kyrka, Finn 1903, pl. s. 66—67 samt i Sv. konsth. fig. 147), där en sittande, med staf och ögonbindel utrustad figur kan tänkas representera Synagoga och dess pendang Ecclesia: en figur framför ett altare med en kalk stående under en baldakin (jfr Ecclesia på exultet-

följer för öfrigt det vanliga schemat med palmettdekorationer längs armarna och kring ringen — här frikostigt tilldelade också glorian![1] — och med genombrutet löfverk kring evangelistsymbolerna på de kvadratiska ändskifvorna. Hvad de handtverksmässigt skurna figurerna angår, är deras samband med mästaren i fråga ett betydligt lösare. I Kristusfiguren med dess konventionella aktbehandling och — åtminstone under den modärna öfvermålningen — uttryckslösa ansikte har man vid första ögonblick svårt att igenkänna några drag gemensamma med det så säkert arbetade Barlingbo-krucifixet, men en närmare jämförelse röjer dock, att det är därifrån, ländklädet fått sina mjuka, benens former framhäfvande linjekurvor, och att anhopningen af alla de feta, rundböjda vecken kring midjan är ett rätt misslyckadt försök till efterbildning af ländklädets rika veckkomplex hos detta krucifix. Äfven dess som hästsvansar hoptofvade hårlockar reproduceras här. Icke heller kan man vid betraktandet af svickelfigurerna misstaga sig om, hvar konstnären lärt sig den fina plisseringen af dräktstoffet, under hvilket kroppsformerna t. o. m. i öfverdrifven skärpa framträda — ensam bland samtliga Gotlandsskulptörer är ju Tingstädemästaren den, som excellerar i en dylik draperibehandling. Den flyende Synagoga, som här sätter ena foten bakom den andra, medan den mjuka kjorteln följer benens rörelser, är en släkting — må vara på nog så långt håll — till den heliga Ulpha i Amiens, Mater dolorosa i Freiberg och helgonet från Tingstäde, med en stamtafla alltså, som verkligen kan ingifva egendomliga reflexioner öfver de vägar, på hvilka ett konstnärligt motiv stundom kan vandra sin degeneration till mötes.

rullarne från det första årtusendet, hvarom se Weber: a. a., s. 17—18; en kyrkmodell som attribut för Ecclesia möter också någon gång senare, Weber: a. a., s. 85 not 3, 107); detta är åtminstone Rydbecks mening (Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrk., s. 111, Finn 1903, s. 67—68). Målningarna äro emellertid mycket groft »restaurerade», och framställningen skulle, ifall den låter sig tyda på föreslaget sätt, vara enastående, hvarför det kanske ligger närmast till hands att — trots figurernas i ensemblen påfallande stora skala — med Roosval: rec. af Rydbeck, Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrk. (K. och konst 1906, s. 147) i den sittande »Synagoga» se en af restauratorn vanställd Josef samhörig med Kristi födelse-scenen i den angränsande hvalfkappan, hvarvid då »Ecclesia» ingenting annat vore än en lika så vanställd Simeon i templet, förbunden med Kristi frambärande i motstående kappa. — Äfven i Norge är Ecclesia-Synagoga-motivet sällsynt, blott kändt i ett exemplar (se Bendixen, Berg. mus. aarb. 1893: 8, s. 15), i Danmark däremot något vanligare (se Kornerup, Aarb. f. nord. oldk. 1884, s. 111—113).

[1] Korset inom denna gloria består af ett 8- (möjligen 6-) ekrigt hjul, en ovanlighet vid denna tid, men icke utan paralleller (jfr väggmålning i Sant' Urbano alla Caffarella vid Rom, afb. t. ex. hos Dalton: Byz. art and archaeol. fig. 164, Venturi: Die Madonna, s. 335; funt i Alnö, Medelp., afb. hos Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 423, af Ugglas, R. de l'art chrét. 1913, s. 293). Att som Montelius, Nord. tidskr. 1901, s. 31—32 gör, direkt sammanställa en dylik korsform med förkristna kultsymboler är tvifvelsutan förfeladt — dess närmaste ursprung är att söka i det gammalkristna Kristus-monogrammet, ofta inskrifvet i Frälsarens gloria (jfr ofvan, s. 263 not 2).

Fig. 67. Eskelhem. Krucifix.

Fig. 68. Bäl. Krucifix.

På ungefär samma stilnivå som detta krucifix står krucifixet i Bäl (fig. 68)[1]; ländklädets drapering är hos båda i det närmaste identisk, men behandlingen af torson är här i Bäl kraftigare och mer artikulerad i bättre öfverensstämmelse med Barlingbo-bildens. Mer än ett handtverksarbete är detta krucifix emellertid ej och har ej ens de rent yttre dekorativa förtjänster, som det i Eskelhem dock i viss mån kan berömma sig af — svickelfyllningar saknas och korset är rätt klumpigt tillyxadt. Båda dessa arbeten hafva säkerligen, af rätt ansenliga mått som de äro, förfärdigats först i samband med de nuvarande kyrkobyggnaderna. Eskelhem fick sitt långhus på 1270-talet och sitt kor strax därefter,[2] och Bäl är ej stort senare (kor omkr. 1276, långhus omkring 1300).[3]

Bättre än hos båda dessa arbeten är emellertid Tingstäde-mästarens stil igenkännlig hos en madonna från Anga (Gotl. forns.; fig. 69)[4] trots dess

[1] H. omkr. 3,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromin förnyad (troligen 1691, hvilket årtal läses på korsstammen): ländklädet hvitt, korset svartbrunt med detaljer i rödt, grönt o. s. v.

[2] Roosval: Kirch. Gotl., s. 211. Tidigare har jag (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 290 not 2) uppgifvit Eskelhem-krucifixets tillkomsttid till 1250—1275.

[3] Roosval: a. a., s. 178, 209. — I detta sammanhang kan, om också med tvekan, nämnas ett processionskrucifix i Hangvar (h. 0,77 m.; ek; polykromin, nu helt och hållet förnyad, är i korthet antecknad af Säve: Reseb. 1864, s. 65—66: »lifgördeln hvit, bältet och kronan äro förgyllda samt Engelns [på den nedre korsändan, Mattei symbol] språkband hvitt»). Dess datum är tidigast 1300-talets början. Formen af korset med dess utskjutande blad erinrar om det nedan (kap. 10) omtalade processionskorsets från Endre, men ländklädets veckning har någon likhet t. ex. med krucifixet i Bäl.

[4] H. 0,67 m. Asp. Polykromin förstörd: spår af rödt på mantel och bälte, blått på mantelfodret.

defekta tillstånd.[1] Domkyrko-madonnans draperisystem reproduceras här tämligen troget, om också i bondskt förgrofvad form; barnet med dess fritt hängande fötter och lockiga hufvud bibehåller ännu känningen med mästarens bambino-typ, och statyn är väl därför, både hvad platsen och tidpunkten för dess tillkomst (1250—1260-talet?)[2] angår, att ställa i förhållandevis nära beroende af Tingstädeskulptörens egen ateljé.[3] Endast med stor tvekan kan däremot här inordnas en madonna i Boge,[4] illa faren också den.[5] Med sin mantel dragen fram öfver axlarna och sin bambino satt i profil på det högra knät har bilden inga andra mera påtagliga öfverensstämmelser med mästarens madonnor än den rätt fina veckningen af underdräkten och mantelns breda slag framför ena benet. Af troligen samma hand som denna madonna är en tredje, från Hörsne (Gotl. forns.; fig. 70),[6] i allt väsentligt en replik af den nyssnämnda — det är egentligen blott bambinon, som med sin mer frontala ställning afviker härifrån — men långt bättre bevarad[7] och med tydliga, intressanta rester af den ursprungliga polykromeringen. Upphofsmannen till båda dessa verk har varit en självständig om också icke särdeles skicklig

Fig. 69. Anga. Madonna (Gotl. forns.).

[1] Madonnans hufvud och hals, fingrarna på hennes högra hand samt bambinons högra arm och fot äro afslagna.

[2] Anga kyrka är enhetligt uppförd omkr. 1250 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 146, 206).

[3] I detta sammanhang kan också nämnas en liten sittande kvinnofigur (madonna?) på en kollektskopa från Endre (Gotl. forns.; h. 0,21 m., röd dräkt), hvars kjorteldrapering har den sneda dragning upp mot ena knät, som Tingstäde-mästarens sittande kvinnostatyer uppvisa.

[4] H. 1,04 m. Asp(?). Polykromin fullständigt förstörd: spår af guld(?) på madonnans mantel.

[5] Främre delen af madonnans hufvud, bambinons hufvud m. m. förstörda. Hela ytan är starkt förvittrad.

[6] H. 1,19 m. Ek. Polykromi: madonnans mantel guld med violett foder, ornamenteradt med ett (svårdechiffreradt) mönster i en mörkare violett nyans, underdräkten lackröd med stjärnmönster i guld, skorna rutade med svart och grått, håret guld; bambinons dräkt guld, gördeln grön med svarta horisontalränder; bänken: gröngul med perspektiviskt målade rundbågiga fönster på gaflarna; öfver bänkens öfverdel är bredd en gräddgul duk fodrad med rödt och med ett svart stjärnmönster samt genomdragen af lackröda ränder. På fotplattan halfmånformiga ornament i hvitt, svart och rödt på gräddgul botten.

[7] Endast barnets hufvud och madonnans krona äro förlorade.

bygdesnidare, som väl knappast är att placera längre fram i tiden än 1200-talets sista fjärdedel eller senast omkring 1300.[1]

Det är ej omöjligt, att det är samme konstnär, som är upphofsman till en sittande hel. Olof från Grötlingbo (Gotl. forns.; fig. 71).[2] Den enformiga, onyanserade behandlingen af de stela vecken talar härför, trots att manteln, en kort mansmantel, som ej stöter i mark, fått en enklare, mer vertikal drapering än kvinnornas vidare och längre. Här är det en annan af Tingstädemästarens verk vi känna igen: Olofstatyn från Hablingbo. Ej blott posen som sådan — där den egentliga nyuppfinningen består däri, att bilden lyfter sin vänstra hand och rör med två fingrar vid mantelbandet — men mantelns uppläggning på bänken och uppvikningen af dess foder i ett par breda slag kring armbågarna och öfver knäna hafva här blifvit fritt kopierade. Ytterligt förplumpad går Hablingbo-Olof igen i en liten utomordentligt rått utförd staty från Linde (St. hist. mus.; fig. 72)[3] — en sittande konung, väl också en Olof, ehuru utan Skalle under

Fig. 70. Hörsne. Madonna (Gotl. forns.).

[1] Boge kyrkas äldsta del, koret, är enligt Roosval: a. a., s. 208 från omkring 1290, skeppet troligen ungefär 10 år senare (kanske dock ännu något yngre, jfr af Ugglas, Fornv. 1914, s. 41). Hörsne kor invigdes omkr. 1300 (Roosval: a. a., s. 69, 82—83).

[2] H. 1,03 m. Ek. Olofs och Skalles hufvud, Olofs högra hand m. m. afslagna. Polykromin fullständigt förstörd: spår af rödt (med ett mönster af svarta rundlar och stjärnor) på manteln, dess nedre kant guld, fodret blått, underdräkten guld.

[3] H. 0,99 m. Ek. Polykromin helt och hållet förstörd. Vänstra sidan förefaller att vara afhuggen.

fötterna[1] — äfven han med fingrarna på mantelbandet.[2] Intressantare än denna är emellertid

Fig. 71. Grötlingbo. Hel. Olof (Gotl. forns.).

[1] Inför denna liksom inför andra svenska kungastatyer, där ett bestämdt attribut saknas, kan man fråga sig, om man har att göra med en Olofsbild och ej snarare med den hel. Erik. Öfver hufvud taget är i ikonografiskt afseende förhållandet mellan de båda helgonen ej fullt klart och erbjuder ett flertal oregelbundenheter. Liksom deras legender ej minst i konstens framställningar ofta på ett förvirrande sätt hopsmälte (se Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 153—155, samme förf.: S. Olof och Finland, K. og kult. II, s. 19—20) öfvertar den ene stundom utan vidare den andres karaktäristika. I regel utmärkes ju Olof af draken eller trollet Skalle lagd under hans fötter samt af en yxa, Erik af ett svärd (jfr Hildebrand, Ant. tidskr. II not 1 till föreg. sida). Meinander (Medelt. altarsk. och träsnid., s. 65—66), som undersökt ett omfattande finskt material, har vidare som ett för Olof utmärkande drag påpekat skägget, medan Erik vanligen är skägglös, men äfven af detta finska material framgår, att regeln långt ifrån är undantagslös, och från det öfriga norden kan ett flertal exempel anföras bekräftande denna sak. (Erik skäggig på det ofvan, s. 47 not 2 omnämnda altarskåpet i Högsby och på en broderad korkåpa från 1400-talet i Njutånger, Helsingl., Salvén: Hudiksvall-utställn. kat. n:r 237, afb. hos Branting: Inhemska textilier i Helsinglands kyrkor, Sv. slöjdför. tidskr. 1913, s. 61; Olof skägglös på den s. 47 anförda kalken från Askersund samt på ett blad i en isländsk skissbok från 1400-talet, Fett: En isl. tegneb. pl. 39 [som måhända återgår på en primitiv Olofstyp, se Fett: a a., s. 12, jfr samme förf.: Billedhuggerk. i Norge, s. 21].) Äfven Olofs odjurs-(troll-) attribut usurperas ibland af Erik (altarskåp från Länna, Uppl., St. hist. mus., från omkr. 1450, afb. hos Janse: Om Olofskult i Uppland, Festskr. till Montelius 1903, s. 162 och Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 162; staty från omkr. 1510 i Hässjö, Medelp., som åtminstone af Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 90, dock utan fullt bindande skäl, anses föreställa Erik). En utredande undersökning af helgonens ikonografi vore i hög grad önskvärd. Hvad de gotländska statyerna angår, finnes ingen enda som *med säkerhet* kan betecknas som den svenska konungen, hvarvid jag samtidigt påpekar, att jag för min del icke känner någon enda bild äldre än 1400-talet från hela det öfriga norden, som med full visshet kan anses föreställa honom (De af Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 66 anförda bilderna äro knappast otvifvelaktiga). Hade öfver hufvud taget kulten af det norska helgonet — som redan strax efter 1000-talets midt säges vara »omnibus septentrionalis occeani populis, Nortmannorum, Sueonum, Gothorum, Danorum atque Sclavorum æterno cultu memorabilis» (Adam af Bremen: Gesta Hamb. eccl. pont. II, kap. 59, [s. 92]) — af allt att döma afgjordt öfvertag öfver Erikskulten i stora delar af vårt land och troligen i Sverige i gemen (jfr Falk, Kyrkohist. årsskr. 1902, s. 87—88, Daae: Norges Helg., s. 49—50, Janse: a. a., s. 158—159), måste den i särskildt hög grad hafva haft det på Gotland, där traditionen ju tillskref den främmande konungen äran af folkets kristnande (jfr ofvan, s. 66 not 1), medan ju å andra sidan länge förbindelserna med det officiella rikslandet icke voro af särdeles utpräglad styrka. Utan att jag för mycket misstager mig, torde därför i det följande beteckningen »hel. Olof» kunna användas på samtliga gotländska krönta manstatyer, äfven där en annan kunde tänkas möjlig och också där t. o. m. de specifika Olofsattributen saknas.

[2] På grund af denna geste har Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 32—33, utgående från den felaktiga förutsättningen, att densamma skulle speciellt utmärka tiden före 1200-talets midt, velat hänföra statyn till till århundradets förra hälft (trots att han med all

ett par andra kungafigurer (Olofsbilder?[1]), den ena, sittande mot en dorsal, ett tämligen försvarligt arbete från Bro[2] (fig. 73), den andra — troligen af samma konstnär — från obekant kyrka[3] (båda i Gotl. forns.). Båda följa rätt troget det af Hablingbo-Olof gifna schemat — karaktäristiska äro äfven här mantelns symmetriska, glatta slag öfver knäna — men i veckföringen tycker man sig spåra en viss sträfvan efter

Fig. 72. Linde. Hel. Olof (St. hist. mus.).

rätt påpekar dess vågiga hår som karaktäristiskt för modet på öfvergången mellan romansk och gotisk tid). Att man emellertid icke kan bygga något på förekomsten af åtbörden i fråga, som, om också kanske med försvagad lifskraft, fortlefver långt in på 1300-talet, har jag på annat ställe belyst (K. og kult. II, s. 29 not 5); det sista exempel, jag där kunde andraga, var den svenska drottning Blanches 1346 använda sigill (B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. I: 66) — utfördt, enligt Romdahl: En grupp svenska och norska 1300-talssigill (Fornv. 1911, s. 101—104) af en fransk sigillskärare — men jag kan här anföra ett ännu yngre: en af de visa jungfrurna i domens i Erfurt nordportal (Greinert: Erf. Steinpl. fig. 4) från omkr. 1360 (Greinert: a. a., s. 11, likaså Buchner: Mittelalt. Grabpl. in Nord-Thür., s. 34, Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 98, Dehio: Handb. I, s. 105). — Lindebilden närstående synes den i sten primitivt huggna Olofsbilden på en grindstolpe från Gervalds i Vamlingbo socken vara (St. hist. mus.; afb. i redog. för museets tillväxt 1910, Fornv. 1910, s. 296); på dess sidor ses ett flertal ristningar, bl. a. en framställning af Kristi födelse.

Fig. 73. Bro. Hel. Olof (Gotl. forns.).

[1] Attribut saknas.

[2] H. (med dorsal) 1,59 m. Ek (dorsalen furu). Högra underarmen, en del af fotplattan, dorsalens baldakin m. m. förlorade. Polykromin förstörd: spår af guld på underdräkten, manteln lackröd, mönstrad med lilje(?)-ornament, hår och skägg guld(?), på dorsalen rödt och grönt. Om baldakinens ursprungliga form se Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 71.

[3] H. 1,05 m. Ek. Båda underarmarna m. m. afslagna. Polykromin förstörd: spår af grönt på underdräkten, rödt på manteln. — Vid bägge dessa båda statyers sida torde närmast kunna ställas en mindre hel. Olof(?) från Träkumla (Gotl. forns.; h. 0,87 m.; ek; polykromin förstörd; vittrad), som dock torde vara något årtionde äldre.

en grad större naturalistisk frihet och framför allt: läggningen af ansiktet, omgifvet af starkt vågadt hår, som nedtill rullar upp sig i ett par stora lockar, och försedt med ett tätt anliggande skägg, erinrar bestämdt om den typ för manliga helgon, som på Gotland blir vanlig omkr. 1300, där skapad af den senare (kap. 8) behandlade Väte-mästaren. Det ser med andra ord ut, som hade vi här att göra med alstren af en snidare, som, samtidigt han i sin draperibehandling gripit tillbaka på den äldre, välkända förebilden, modärniserat sin stil efter de nya mönster, som vid nämnda tid kommo på modet. Bildernas data kan till följd häraf åtminstone ej förläggas till en tidigare epok än den nyss nämnda, men ligga måhända t. o. m. ett par decennier in på 1300-talet.[1]

4.

KRUCIFIX.

Af det föregående hafva vi alltså sett, hur uppslagen från de båda stora ateljéerna vid 1200-talets midt i mer eller mindre igenkänlig och mer eller mindre begripen form upptagits af åtminstone en del af de gutska konstnärerna och hur de på enskilda punkter fortlefvat ännu vid pass ett halft sekel framåt, kanske längre. Det är också framhållet, att så pass lösligt som i de flesta fall förhållandet är mellan de förebildande verken och de efterbildade, kan här ett skolsammanhang i *egentlig* bemärkelse icke utan uttryckliga reservationer förfäktas. Bygdekonsten — ty som alster af sådan måste man ju betrakta de arbeten, här är fråga om — har gått sina egna vägar utifrån förutsättningar, som föga haft gemensamt med de kontinentala, af de båda sachsiskt-gotländska mästarna representerade strömningarna.

[1] Bro-statyns mantel är försedd med en krage af den breda, triangulära form, som — aflösande den smalare, vi funnit t. ex. hos madonnan från Visby domkyrka (se ofvan, s. 275, not 4) — synes kommit på modet omkr. 1250 (se t. ex. riddar von Hahns grafsten i Merseburg, jfr Schmarsow: Die Bildwerke des Naumburger Domes, Magdeburg 1892, s. 17, not 1), återfinnes sedan flerstädes under århundradets senare hälft (t. ex. hos stiftarstatyerna i Naumburg) och kvarlefver ännu på 1300-talets början (t. ex. Walter von Glizbergs grafsten i Erfurt; om dessa arbeten se nedan, kap. 8). — Bro kyrka erhöll sitt långhus omkr. 1320 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 189, 208).

En förklaring är måhända i detta sammanhang icke ur vägen. Det kan nämligen synas alltför djärft att, som jag i det föregående utan stor tvekan gjort, till Tingstäde-mästarens egen ateljé hänföra Olof-statyn från Hablingbo, medan dessa här sist behandlade, som dock stå denna stilistiskt så nära, både i fråga om datum och tillverkningsort skilts härifrån, så mycket mer som det tillstånd, i hvilket Hablingbo-bilden bevarats, onekligen gör det svårt att med säkerhet bestämma densamma. Detta till trots synes mig emellertid uppenbart, att dess kvalitativa egenskaper äro de båda andra bildernas så öfverlägsna, att den nödvändigt måste ställas i långt närmare samband än dessa med en ledande mästarverkstad, hvad också vissa tekniska karaktäristika bestyrka — framför allt veckens högre relief och rundning och formen för sockeln (Skalle), hvilken, som jag påpekat (s. 244), torde vara uttryck för en för Tingstäde-skulptören karaktäristisk smak.

Hvilka voro då dessa förutsättningar? Hvilken och af hvad art var den inhemska träskulpturen före de nämnda mästarnas uppträdande? Mot hvilken bakgrund har man att se deras verksamhet?

Dessa frågor hafva hittills icke blifvit dryftade, och intet arbete äldre än deras egen epok — oafsedt de i kap. 3 och 4 behandlade — har ännu blifvit omtaladt. Det till buds stående materialet — en rad triumfkrucifix,[1] mestadels af tämligen obetydliga dimensioner och för öfrigt konstnärligt sedt föga framstående — synes annars vid första öfverblicken rikhaltigt nog.

För samtliga dessa krucifix gemensamt är, att de, hvad deras ikonografiska typ angår, följa det ålderdomliga schema, som man i allmänhet anser hafva spelat ut sin roll omkring eller t. o. m. före 1200-talets midt. Fötterna äro genomborrade med hvar sin spik.[2] Ögonen stirra vanligen vidöppna.[3] Kroppens hållning är frontal eller åtminstone föga förskjuten åt ena sidan, hufvudet bär — eller har burit — krona. Visserligen sker öfvergången från de ikonografiska karaktäristika, som utmärka den äldre typen, till dem, som konstituera den yngre,[4]

[1] Det enda arbete af annat slag, som här eventuellt kunde ifrågakomma, är en liten mansfigur (Kristus?) med ena armen lyft, från Gammelgarn (Gotl. forns., h. 0,44 m., ek), men dess förvittrade tillstånd liksom det utomordentligt råa utförandet omöjliggöra hvarje bestämmande af densamma.

[2] Där de ej, som hos krucifixen från Linde och Anga, alls icke varit naglade vid korset.

[3] Ommålade som de flesta äro, är det omöjligt att afgöra, hur det ursprungligen förhållit sig hos sådana, där ögonlocken nu i den nya polykromeringen hållas slutna.

[4] Svårigheten att med ett ens approximativt årtal afgränsa från hvarandra epokerna för de båda typernas uppträdande är ju väl bekant och ofta framhållen (se t. ex. Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 27, Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 19). De viktigaste moment, man här vid lag har att fästa uppmärksamheten vid, äro ju tvenne: utbytandet af kungakronan mot törnekransen och framför allt fötternas fastnaglande med *en*, ej längre två spikar, men äfven för dessas vidkommande yppa sig stora olikheter på olika platser och hos olika konstnärer. Kungakronan på den korsfästes hufvud bibehålles ofta ännu framåt 1200-talets slut — ännu inom en så avancerad mästares oeuvre som den nedan (kap. 9) behandlade Öja-mästarens påträffas den. Visst är emellertid, att törnekransen ej, som det blifvit påstådt (Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuz., s. 293, Otte-aus'm Weerth, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1868, s. 229, Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. I, s. 538, not 1, Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 324, 335, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 411, upprepadt ännu af Leitschuh: Würzburg, Leipzig 1911, s. 56) för första gången (i Tyskland) skulle låta sig belägga från år 1279 — i redan utpräglad form möter den ju t. ex. hos de stora sachsiska krucifixen, alltså redan under 1200-talets 2:a fjärdedel (se Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 509, 517, Matthaei: a. a., s. 28, Witte: a. a., s. 24—25, Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 320, not 2, jfr ock Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 25—26; som ett samtida exempel från Frankrike må hänvisas till en teckning i Villard de Honnecourts album, Willis uppl., pl. IV, där emellertid kransen blott består i eti smalt band rundt hjässan; några krucifix där sällsynt nog både krans och krona förenats äro omtalade ofvan s. 285, medan båddadera saknas hos ett krucifix som det på foten af den praktfulla kalken från Viborgs domkyrka, nu i kyrkan i Borgå, afb. hos Aspelin: Suomalaisia kalkkeja I. Porvoon tuomiokirkon suuri kalkki, Finska fornm. för. tidskr. I: 7, pl. I: 2, enligt Schnütgen: Sifridus, ein deutscher Goldschmied des 13. Jahrhunderts, Kunstgew. bl. 1885, s. 100—102, troligen ett trierskt arbete från 1230—1240-talet, jfr Tikkanen: Natt-

betydligt olikartadt och på betydligt olika tid på olika platser, och forskaren får i många afseenden vara beredd på vissa öfverrask-

vardskalken i Borgå domkyrka, Ateneum 1902, s. 21—22); enstaka gånger har för öfrigt törnekransen uppträdt ännu långt tidigare, så t. ex. på den ofvan s. 290, not 1 omtalade målningen i Sant' Urbano alla Caffarella vid Rom (1000-talet) och en rhensk elfenbensrelief (från samma århundrade) i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin (Vöge: Beschr. d. Bildw. d. Kgl. Mus. zu Berlin I n:r 45, pl. 15, Bode: Gesch. d. deutsch. Plast. pl., s. 14—15; jfr också Saint-Laurent, Ann. archéol. 1869, s. 363). — Hvad angår antalet af spikarna genom den korsfästes fötter, har Kraus: a. a. II: 1, s. 337, velat göra gällande, att, äfven om äldre exempel på förekomsten af den yngre typen skulle kunna andragas, densamma dock icke vunnit större utbredning förrän under 1200-talets senare hälft, ja troligen dess sista fjärdedel. Otvifvelaktigt är också, att den på sina håll ännu vid århundradets midt gällde som ett »scandalum» (se Stockbauer: a. a., s. 287—289, Otte-aus'm Weerth, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1869, s. 148—149, Witte: a. a., s. 25, Otte: Zur Staurologie und Iconographie des Crucifixus, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1885, s. 168), men beläggen för dess uppträdande långt dessförinnan äro för många, för att man kan betvifla, att den vid sagda tid dock i allmänhet upphört att betraktas som en ovanlighet (se Otte-aus'm Weerth, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1868, s. 230, 1869, s. 148, Otte, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1885, s. 168, Bergner: a. a., s. 509, Detzel: a. a. I, s. 409, jfr Matthaei: a. a., s. 27—28, Meinander: a. a., s. 26). Det äldsta exemplet på de 3 spikarna torde vara den s. 258 not 1 anförda sachsiska miniatyren i Stuttgart från 1195—1217 (se Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 150—151, samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 361. Schönermark: Die Bedeutung des Fussbrettes am Kreuze Christi, Zeitschr. f. christl. K. 1890, sp. 121—128, tror sig visserligen kunna påpeka ett ännu äldre — den likaledes ofvan s. 258 not 1 omtalade miniatyren i Kestner-Museum, Hannover, som af honom dateras [sp. 121, jfr samme förf.: Kruz. in d. bild. K., s. 54] till omkr. 1180 [så också Forrer-Müller: Kreuz und Kreuzig. Chr., s. 29, och Meinander: a. a., s. 26], men detta årtal är alldeles för tidigt satt, så som anmärkts redan af Kraus: a. a. II: 1, s. 337, not 3, och närmare belysts af Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 149—150, 334; en miniatyr i en handskrift af Mater verborum i Bömisches Museum, Prag, afb. hos Wocel: Miniaturen aus Böhmen, Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1860, s. 37, som också ofta citerats, t. ex. af Otte-aus'm Weerth, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1868, s. 217, not 1, bär årtalet 1202, men denna är ett falsarium, se Woltmann: Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, Rep. f. Kunstw. 1879, s. 18—19, jfr samme förf.: Die tschechischen Fälschungen, sammast. 1879, s. 138—140. Äfven de af Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 151, anförda, enligt honom med Stuttgart-miniatyren troligen jämnåriga exemplen nå i själfva verket knappast dennas ålder: kormålning i S:ta Maria zur Höhe i Soest stammar enligt Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 70, 85 och Dehio: Handb. V, s. 462, från 1220-talet; samtidig är altartaflan från S:ta Maria zur Wiese i samma stad, nu i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, afb. i Inv. Westfalen, Kr. Soest pl. 110: 2, Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest pl. VI, samme förf.: Soest fig. 52, Aldenkirchen: Mittelalt. K. in Soest pl. VIII, Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal. pl. s. 162—163 [dess datering efter Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 75, samme förf.: Soest, s. 54 samt Berlin-museets tafvelkatalog, s. 476 [n:r 1216 A], medan Janitschek: a. a., s. 161, alltför tidigt satt densamma till 1100-talets slut]; tympanet i den västliga sydportalen i S:ta Maria zur Höhe sammastädes, afb. i Inv. Westfalen, Kr. Soest pl. 82: 1 och Schmitz: Soest fig. 31, synes mig också med visshet, så som också Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 237, menar, böra dateras till 1200-talets midt, ej som Schmitz: a. a., s. 65 anser, till dess början. Äfven andra möjligen ifrågakommande belägg för motivets tidiga uppträdande äro i hög grad osäkra, se Otte, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1885, s. 168, not 3). — Från Frankrike omtalar Labarte: Histoire des arts industriels au moyen âge à l'époque de la renaissance (2:a uppl., Paris 1872—1876) III, s. 148, ett krucifix med korslagda fötter i ett missale från Saint Germain-des-Près i Bibliothèque nationale, Paris, som uppgifvits förskrifva sig ända från 1000-talets början (jfr Otte-aus'm Weerth, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1869, s. 148, Otte: Handb. d. kirchl. Kunst. Archäol. I, s. 538, not 2, jfr samme förf., Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1885, s. 168, not 3), men dess ursprungstid går ej högre upp än till 1200-talets slut (Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 149, not 1). I Frankrike kännes i själfva verket

ningar,[1] men i stort sedt följer den stilbildningens allmänna utveckling från »romansk» konventionalism till den ung-gotiska epokens ideellt-naturalistiska formuppfattning, frambesvuren af den nya tidsandan och dess nya andliga innehåll, och då här hos våra gotländska skulpturer stildragen i gemen, så som de framträda i akt- och draperingbehandling — i totalkaraktären hvilken Matthaei[2] eftertryckligt framhåller som det afgörande momentet i fråga om typernas förvandling — alldeles bestämdt synas peka tillbaka på ett stadium, som fullkomligt öfvervunnits hos både Tingstäde- och Hejnum-mästarens krucifix, tyckes allt tala för att för dessa ålderdomliga konstverk anslå en datum kanske betydligt äldre än för verken af dessa mästare, som på Gotland introducerat en helt och hållet ny smak och nya, tidens fordringar motsvarande ideal.

En närmare undersökning visar dock, att denna förmodan icke utan vidare håller streck. Några observationer på ett par af i fråga varande arbeten skola visa det.

Det ena af dessa hänger än i dag i triumfbågen i Hejdeby kyrka,[3] fastgjord ett stycke ofvanför densamma (fig. 74). Men sänker man det till dess ursprungliga plats och fäster det i bågens hjässa, skall det visa sig, att det med sin nedre kant kommer i linje med den (nu aflägsnade) trabes, som, liggande på kragstenarna vid bågens fötter, efter all sannolikhet stödt

intet exempel på motivets förekomst af samma ålder som i Tyskland; ej långt efter dess första framträdande på tysk botten ses det dock här på ett par teckningar i Villard de Honnecourts skizzbok (Willis uppl., pl. IV, XIV) samt i Belgien på ett bokband af silfver från Nicolaus-klostret i Oignies vid Namur (nu i nunneklostret Notre Dame i denna stad) från omkr. 1230 (Weale: Le trésor du prieuré de St.-Nicolas d'Oignies, R. de l'art chrét. 1908, s. 158 [afb. s. 155], von Falke, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, fig. 215). Från denna tid — alltså under loppet af seklets 2:a fjärdedel — blifva de tre spikarna som sagdt öfverallt allt vanligare; i sachsisk plastik t. ex. äro de regel och på Gotland i de därifrån inspirerade skolorna.

[1] Så fortsätter man stundom att framställa krucifix fastnaglade med fyra spikar ännu på 1300- och 1400-talet, ja än senare (se Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. I, s. 503, not 3, Detzel: a. a. I, s. 409, Bergner: a. a., s. 510; med medveten konstnärlig beräkning griper Dürer tillbaka på det gamla motivet, se Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, s. 261—262). Som exempel från norden anför jag ett triumfkrucifix i Rislev (Danmark), som af Mackeprang, Aarb. f. nord. Oldk. 1907, s. 50 (afb. s. 51), dateras till omkr. 1500, och ett annat från Ask (Skåne; Hist. mus., Lund), som ej kan vara från tidigare tid än 1400-talets slut. Med visshet är också ett samma typ följande krucifix på Gotland, från Ekstа (Gotl. forns., h. 1,68 m.; hvitaktig karnation, ländklädet grönt, rödmeleradt, korset svart) icke äldre; det korta, horisontalt veckade ländklädet talar härför. Ofantligt undermåligt som det är — »styggt, dåligt», omnämnes det med rätta af Säve: Reseb. 1864, s. 151 — håller jag det tvärtom som antagligen stammande från den efterreformatoriska tiden; på korset är måladt: FÖRÄRT AF ELISABETH KOLMODIN, FÖD FACHT 1787, men ovisst är dock, om detta årtal verkligen betecknar tillkomsttiden. Jfr också nedan s. 306, not 3.

[2] A. a., s. 27, 29.

[3] H. omkr. 1,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (troligen förnyad): ländklädet hvitt, gördeln guld; hår och skägg rödbruna. Korset brunt.

densamma.[1] Krucifixet fyller därmed det halfsfäriska fältet under den runda triumfbågen, är alltså beräknad för denna plats och kan ej vara äldre än denna del af kyrkan. Nu är emellertid Hejdeby — enhetligt byggda — kyrka enligt Roosvals[2] beräkning icke uppförd förrän så sent som omkr. 1270 och krucifixets datering därmed gifven: ej tidigare än nämnda år, troligen sammanfallande därmed.[3] Denna slutsats kan icke undgå att förvåna. Detta nästan rent romanska krucifix med dess rakt nedfallande, af en bred gördel uppburna ländkläde och ålderdomligt bildade kors, denne Kristus med sin rent frontala hållning — endast hufvudet böjes lätt åt ena axeln — sina vidöppna ögon och bredvid hvarandra på ett suppedaneum ställda fötter skulle man ju snarast vara böjd att tro åtminstone vid pass femtio år äldre, än arbetet i själfva verket måste antagas vara. En granskning af ett par andra konstverk af samma slag visar dock, att vi här ej hafva att göra med ett enstaka kuriosum, ett enstaka verk af en retarderad mästare. Krucifixen i Hejnum[4] (fig. 75) och Lokrume[5] (fig. 76) hänga båda på kors omgifna af ringar med den palmettdekoration längs kanten, som vi påträffat inom de från Sachsen influerade mästarnes skolor; i svicklarna mellan korsarmarna uppbär det sistnämnda dessutom de fyra evangelisternas sinnebilder, en anordning analog med svickelfyllningarna på Eskelhem-krucifixet, ehuru utan en bakomställd skifva som där. Möjlig-

Fig. 74. Hejdeby. Krucifix.

[1] Jfr interiörbilden hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 27. — På ett flertal andra kors (t. ex. de strax nedan omnämnda i Bäl, Mästerby, Träkumla, Hemse m. fl.) ses under den nedre korsarmen en tapp för fästandet i en dylik trabes, som väl så godt som undantagslöst torde hafva förekommit.

[2] Kirch. Gotl., s. 216.

[3] Ambrosiani: a. a., s. 75, kallar krucifixet »sengotiskt»(!).

[4] H. omkr. 2,25 m, (ögonmått). Material obekant. Polykromi (från nyare tid): ländkläde hvitt med gult foder; hår och skägg bruna; kronan (med en del uddar afslagna) gul. Korset brunt. Beskrifvet af Brunius: Gotl. konsth. II, s. 144, — Med detta krucifix (liksom det s. 305 nämnda i Vänge) har jag i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 42, sammanställt ett krucifix i Danderyd (Uppl.); öfverensstämmelserna äro emellertid knappast så påfallande, att det där gjorda uttalandet längre af mig kan upprätthållas.

[5] H. omkr. 2,09 m. Material obekant. Polykromi (till större delen från nyare tid): ländkläde silfver (ursprunglig färg?), gördeln guld; hår och skägg svartbruna; kronan guld. Korset: gråblå marmorering med detaljer i rödbrunt och gråviolett; svickelfigurerna rödbruna, gråvioletta och blå. Beskrifvet af Brunius: a. a. II, s. 148—149.

Fig. 75. Hejnum. Krucifix.

heten står ju alltid öppen, att dessa kors fått ersätta äldre, förstörda, men något påvisbart skäl för ett dylikt antagande föreligger icke, och själfva grundformen af Lokrume-krucifixets kors med dess snedt affasade ändplattor och dekoration af skålformiga uttagningar[1] och utskjutande kulor är en utpräglad romansk. Ja, hvad detta senare krucifix angår, torde man kunna gå ännu ett steg: såväl rosorna på ringen som de i genombrutet arbete framställda svickelfyllningarna (evangelistsymbolerna) erinra så starkt om det först på 1270-talet utförda stora krucifixet i Öja (se kap. 9) att de med nödvändighet synas förutsätta detta.[2] Såväl krucifixet i Hejnum som det i Lokrume måste alltså af allt att döma tillhöra seklets senare hälft, åtminstone det sistnämnda t. o. m. dess sista fjärdedel — då just Lokrume kyrka erhöll sitt nuvarande skepp[3] — trots de ålderdomliga drag i stil och ikono-

[1] Dylika uttagningar finnas också i Hejnum längs kanten af korsets ändplattor, afsedda för — väl ursprungligen målade — evangelistsymboler.

[2] Också Hejnum-krucifixets krona må uppmärksammas och jämföras med motsvarande i Öja: här som där stora, i bladform utskurna spetsar. I Lokrume äro kronspetsarna afbrutna. — Frågan kan naturligtvis här inställa sig: äro dessa arbeten månne icke *äldre* än det nyss anförda, ja äldre än de i föregående kapitel behandlade, och är det ej från dem, ringkorsformen (med dess palmettdekoration) öfvertagits af de senare, ej tvärtom? Någon långvarig diskussion tror jag dock ej, att denna fråga behöfver föranleda. Möjligheten af en påverkan utgående från de enkla landsortssnidare, som varit Lokrume- och Hejnum-bildernas upphofsmän, till de öfverlägsna mästare, som skapat krucifixen från Hablingbo och Barlingbo för att ej tala om det i Öja, är alltför onaturlig för att på allvar komma i fråga. Särskildt palmettdekorationens uppträdande blir med detta antagande omöjligt att förklara — de primitiva ringkorsen känna den ju ej (se ofvan s. 269) — det förutsätter en påverkan utifrån, hvilken blott kunnat förmedlas af konstnärer med helt andra utgångspunkter än de isolerade landsortsartisterna.

[3] Roosval: Kirch. Gotl., s. 80—81 (jfr samme förf., K. och konst 1908, s. 169—170). Hur krucifixets mått förhålla sig till triumfbågens, har jag ej kunnat förvissa mig om, då krucifixet är nedifrån oåtkomligt och bågen icke är uppmätt, men de synas dock väl samstämma. Detsamma gäller arbetet i Hejnum, där så väl kor som skepp tillkommo omkr. 1290 (eller 1294; Roosval: Kirch. Gotl., s. 173, 216) — ett datum som äfven det godt passar krucifixet.

grafi, som här lika litet som hos Hejdeby-bilden i normala fall skulle kunnat förlikas med en dylik tidsangifning. Med sina slanka former och sitt långsträckta hufvud är nämligen Lokrume-krucifixet närmast att jämställa med krucifixet i Stenkumla från senast 1200-talets början — hvilket dock konstnärligt är detta betydligt öfverlägset — och draperingen af dess ländkläde är knappast längre avancerad i riktning mot större frihet och rörlighet än de nedan (s. 306—310) omtalade, kanske ej stort yngre krucifixens. I kvalitativt hänseende försvarligare är gifvetvis bilden i Hejnum — bål och lemmar äga här en viss plastisk rundning, ländklädet med dess vid gördeln synliga foder är omsorgsfullare veckadt — men hufvudet är lika onaturligt långsträckt, anletsdragen äro lika uttryckslösa, hår och skägg lika schablonmässigt friserade.

Fig. 76. Lokrume. Krucifix.

Hur efterblifvet, hur konventionellt fasthållande vid föråldrade smakschemata 1200-talets bygdekonstnärer voro, framgår också ej blott vid det förut påpekade sätt, hvarpå äfven de ibland dem, som via Hejnum- och Tingstäde-mästarnas ateljéer dock i viss mån kommit i kontakt med tidens strömningar, tillgodogjorde sig — eller rättare: försummade att tillgodogöra sig — deras lärdomar, men också vid en jämförelse med den för öfrigt ytterst fåtaliga figurala stenskulpturen från seklets senare hälft. Finnes det också ett och annat, som talar för, att den ej långt före århundradets midt verksamme stenhuggaren Sighraf i viss mån afsiktligt arkaiserade (se ofvan s. 91—92), gifvas inga dylika förklaringsgrunder för att ursäkta den formella »otidsenlighet», den hos andra mästare uppenbarar. Den sittande Kristus, som smyckar ena sidan af fattigbössan vid Bunge kyrka, signerad af den 1280—1300 arbetande Lafrans Botvidarson,[1] är stilistiskt ej ett steg längre framskriden än de Kristus-reliefer, som vid pass hundra år tidigare huggits i Hablingbo kyrkas norra portaltympanon

[1] Roosval: Kirch. Gotl., s. 170 (jfr ofvan, s. 40).

(1150—1200)[1] eller på Magister Majestatis funtar i Lokrume[2] och Vall,[3] utförda omkr. 1200.[4] De båda helgonen, Jakob och Margareta, i hvardera hörnet af ett väggskåp af sten i Västkinde kyrkas kor,[5] som säkerligen är jämnårigt med nämnda del af kyrkan (omkr. 1280),[6] erinra i lika hög grad om 1100-talet — märk t. ex. kjortelns våglinje öfver Margaretas fötter![7] Här stå vi inför en parallellföreteelse så belysande, som önskas kan, till hvad vi iakttagit inom träplastiken, och bekräftande hvad därom yttrats.

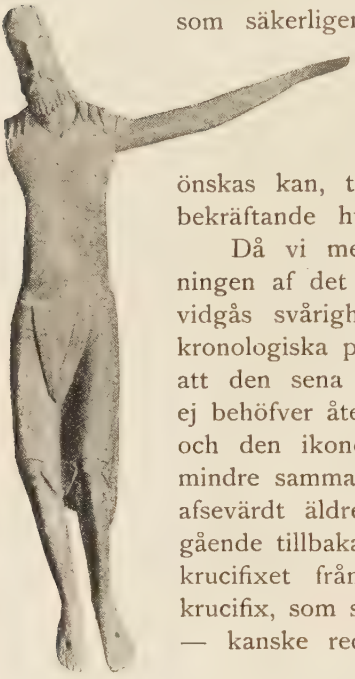

Fig. 77. Hangvar. Krucifix (Gotl. forns.).

Då vi med dessa fakta i minnet nu upptaga granskningen af det föreliggande materialet, måste först som sist vidgås svårigheten, i de flesta fall omöjligheten, af de kronologiska problem, det erbjuder. Klart är ju nämligen, att den sena dateringen af de nyss behandlade krucifixen ej behöfver återverka på de öfrigas, äfven om de till stilen och den ikonografiska typen stå på en linje mer eller mindre sammanfallande med den, där dessa stå. T. o. m. afsevärdt äldre arbeten kunna finnas ibland dem, kanske gående tillbaka ända till 1100-talet. Man kan t. ex. jämföra krucifixet från Hangvar (Gotl. forns.; fig. 77)[8] med det krucifix, som ses på cuppan af funten i Barlingbo[9] (fig. 78) — kanske redan från tiden omkr. 1200[10] — för att kon-

[1] Jfr ofvan, s. 59, not 1.

[2] Roosval, Strängn.-Stud. II, fig. 7.

[3] Roosval: a. a., fig. 15.

[4] Roosval: a. a., s. 16 (samme förf., Sv. konsth., s. 16: senare hälften af 1100-talet).

[5] Hildebrand: Gotlands medeltidskonst (Månadsbl. 1889, fig. 27), samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 178.

[6] Jfr ofvan, s. 94, not 3; profileringen af den skåpdörrarna omfattande stenramen har gotisk karaktär, och målningarna på dörrarnas insidor — Paulus, Filippus samt två andra apostlar(?) — äro åtminstone icke äldre än det uppgifna årtalet.

[7] Hvarom jfr ofvan, s. 136.

[8] H. 1 m. Asp (arm af furu). Vänster arm, krona och kors förlorade, fingrar och tår afbrutna. Spår af polykromi: blått på ländklädet, rödt på dess foder. — Krucifixets likhet med ett annat (fragmentariskt) i Gamla Uppsala (Uppl.) är af mig påpekad i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 42 (afb. s. 41), men att, som jag där gjort, beteckna det senare som ett gotländskt arbete, är kanske väl djärft.

[9] Ofvan omtalad, s. 23, not 1.

[10] Hildebrand, Månadsbl. 1895, s. 134, vill datera funten till »1100-talet, till och med en tidig del af detta århundrade», Ekhoff, Fornv. 1913, s. 108, till samma sekel, »möjligen dettas midt eller kort därefter». Har den, som jag framkastat (s. 23, not 1), något samband med funten i Tryde (Skåne), måste den dock föras åtskilliga decennier fram i tiden, då på Tryde-funten förekommer den typ af biskopmitror, som hos oss blir vanlig först mot 1100-talets slut (se tillägget till s. 94, not 1).

statera likheterna dem emellan: ländklädets veckfall, den smärta bålen m. m. Men dessa gemensamma drag återkomma i obetydlig skiftning också hos Lokrume-krucifixet, som med arbetet från Hangvar likaså delar t. ex. den långsträckta hufvudformen (Stenkumla-krucifixets!); kanske är det samtidigt med detta — Hangvars nuvarande kyrka byggdes ej förrän under 1200-talets sista fjärdedel[1] — kanske har det tillhört ett äldre tempel på platsen — en fråga nu omöjlig att afgöra!

Fig. 78. Barlingbo. Krucifix (detalj af dopfunt).

På ungefär samma sätt förhåller sig med en del andra krucifix, t. ex. krucifixen från Träkumla (Gotl. forns.)[2] — där den nuvarande kyrkan byggdes på 1270-talet[3] — i Lojsta,[4] om hvilken blott kan sägas, att det är äldre än den omkr. 1280 färdiga kyrkan,[5] för hvars triumfbåge det är alltför litet, i Bäl,[6] där, som nyss nämnts, ett nytt krucifix torde hafva anskaffats under 1200-talets sista fjärdedel, och i Mästerby,[7] där krucifixets mått ungefärligen passar bågens, men där man ej med säkerhet kan afgöra, om det verkligen är jämnårigt med eller yngre än denna, redan omkr. 1200 tillkomna del af kyrkan.[8] Med tämlig visshet relativt unga, från århundradets senare hälft, äro däremot några andra: krucifixen i Vänge[9] — där korset (dock utan ring) är längs armarna dekoreradt med palmetter och för öfrigt

[1] Byggnadshistorien är ej säker. Roosval: Kirch. Gotl., s. 216, anslår dock korets tillkomst till omkr. 1275, långhusets till omkr. 1280.

[2] H. 2,02 m. Asp (björk?). Polykromi (från nyare tid): ländklädet grönt och hvitt. Törnekronan troligen ett senare tillägg.

[3] Roosval: Kirch. Gotl., s. 72—73 (jfr samme förf., K. och konst 1908, s. 175—177).

[4] H. omkr. 1,25 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (skadad): ländklädet guld(?), hår och skägg svarta, korset rödt.

[5] Roosval: a. a., s. 219.

[6] H. 1,05 m. Furu(?). Delar af benen, händer, korset och kronan förlorade. Af polykromin (helt förstörd) synas spår af rödt på ländklädet, grönt på dess foder och på korsstammen.

[7] H. omkr. 1,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (från nyare tid): ländklädet brunt; korset ljusblått med bruna och röda detaljer. Törnekronan troligen ett senare tillägg.

[8] Roosval: a. a., s. 220.

[9] H. omkr 2,50 m. (ögonmått). Furu. Kronan förlorad. Polykromin förstörd. Beskrifvet af Brunius: Gotl. konsth. II, s. 349.

Fig. 79. Hogrän. Krucifix.

står Lokrume-bilden nära (omkr. 1280?[1]) — i Västkinde,[2] där ländklädets drapering med dess skarpa, raka veck och vulsten kring midjan kanske aflägset är inspirerad från Hejnummästaren — måhända är det samtidigt med det närmast föregående arbetet[3] — i Hogrän[4] (fig. 79) och Garde,[5] där kroppens hållning tyckes närma sig den S-linje, som ju är de höggotiska krucifixen egen, och hvilka kanske rent af icke tillkommit förrän efter århundradets utgång — i Hogrän stamma kor och långhus först från tiden efter år 1300,[6] i Garde byggdes koret omkr. 1329.[7]

Vissa approximativa dateringar kunna också åsättas några andra krucifix, om hvilka man åtminstone kan säga, att de tillhöra tiden *före* 1200-talets midt. Särskildt gäller detta ett krucifix i Bro[8] (fig. 80) — i sin modärna öfvermålning af vederstygglig effekt, närmast af typen Lokrume-Hangvar, men med en än stelare frontal hållning än där. Då Bro kyrka, som i föl-

[1] Då kyrkans kor och långhus äro byggda (Roosval:Kirch. Gotl., s. 227) — ett datum nära sammanfallande med Lokrume-krucifixets.

[2] H. omkr. 2,25 m. (ögonmått). Ek(?). Polykromin förnyad, men ländklädet — silfver, fodret guld — förefaller orördt; hår och skägg svarta. Korset gråblått (under öfvermålningen skymta spår af guld). Törnekronan ej ursprunglig.

[3] Västkinde kor byggdes ju omkr. 1280 (långhuset dock först omkr. 1310, Roosval: a. a., s. 228). Det kan anmärkas, att korsets ovanliga, fjäll-liknande dekoration synes återgå på den egenartade, på snarlikt sätt smyckade repstafven i korportalens båge (Roosval: a. a., pl. 83). — I detta sammanhang vore kanske också att nämna ett krucifix i Atlingbo (h. omkr. 2,25 m.), som erbjuder vissa beröringspunkter med det i Västkinde, men som dock förefaller att stamma från nyare tid och i så fall utgör ännu ett exempel på den gamla krucifixtypens fortlefvande in i senaste århundraden (jfr ofvan s. 300, not 1; på den nedre korsändan finnes en tafla med en nedifrån oläslig inskrift innehållande bl. a. namnet MAGDAL. ÅKERMAN).

[4] H. omkr. 2 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (förnyad): ländklädet hvitt med guldbård och blått foder. Korset i brunt och rödt med hvita inskrifttaflor på ändarna (förut målade med evangelistsymbolerna enligt beskrifningen hos Brunius: Gotl. konsthist. III, s. 15). Törnekronan troligen icke ursprunglig.

[5] H. omkr. 2 m. (ögonmått). Material obekant. Törnekronan icke ursprunglig. Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 53; synligt på interiören hos Roosval: a. a., pl. 138.

[6] Roosval: a. a., s. 217.

[7] Roosval: a. a., s. 213 (genom feltryck 1229).

[8] H. 1,40 m. Ek(?). Pylykromi (åtminstone delvis förnyad): ländklädet silfver med guldbård; hår och skägg rödbruna. Korset grönt med detaljer i rödt. Törnekronan ej ursprunglig.

jande kapitel skall berättas, redan under seklets 2:a fjärdedel förskaffade sig ett nytt triumfkrucifix, måste detta vara — kanske afsevärdt — äldre, men om det går så långt tillbaka som till 1100-talet, förblir i hvarje fall osäkert. Ungefär samma ålder synes det också antagligt att tillskrifva de båda krucifixen från Linde (St. hist. mus.; fig. 81)[1] och Anga (Gotl. forns.)[2] — särskildt det förstnämnda af mycket arkaiskt kynne, intressant framför allt på grund af sin ursprungliga, väl bibehållna polykromering — då hos båda återvänder den egendomliga detalj, den skobeklädnad, vi funnit hos Stenkumla-krucifixet (se s. 176—179), medan den hos alla andra saknas, och då veckningen åtminstone af Anga-krucifixets ländkläde verkligen äger vissa beröringspunkter med dettas.[3] Mer än en tillfällighet är kanske vidare,

Fig. 80. Bro. Krucifix.

[1] H. 0,85 m. Björk(?). Korset och kronan på hufvudet förlorade; en del fingrar afslagna. Polykromi (ursprunglig): ländkläd silfver med bård af guld och silfver; dess foder mörkrödt på den öfverfallande delen vid höfterna, nedtill blått; skorna svarta, ornerade med gyllne bladslingor. Hår och skägg guld; karnationen grå med dragning åt violett; måladt sidosår. Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 39.

[2] H. 0,90 m. Asp. Hufvudet afslaget, korset förloradt. Polykromi (förstörd): ländkläd silfver(?) med guldbård, fodret mörkrödt; skorna svarta.

[3] Liksom hos detta krucifix saknas också i Linde och Anga spikar genom fötterna. Något direkt skolsammanhang mellan Stenkumla- och Anga-krucifixen kan dock knappast förfäktas. Det förras aktbehandling har t. ex. ingen likhet med den slätstruket schablonmässiga hos det senare, äfven om dess, egendomligt nog, plastiskt framställda bröstvårtor kanske få anses utvisa, att dess mästare icke helt varit blind för förebildens för sin tid uppseendeväckande anatomiska naturalism. — I de nuvarande kyrkorna i Anga och Linde hafva åtminstone bilderna knappast från början haft plats. Båda uppfördes de först vid 1200-talets midt (Roosval: a. a., s. 68, 206, 69 [på sistnämnda ställe genom tryckfel 1361 i stället för 1251]; Roosvals datering af Anga har visserligen bestridts af Ekhoff: S:t Clemens, s. 173 och i Fornv. 1913, s. 44, hvad beviskraften af dess utgångspunkt angår — en handskrifven inskrift på kyrkans nordportal — tvifvelsutan med rätta, men träffar detta till trots, efter hvad det synes, i stort sedt det riktiga).

Fig. 81. Linde. Krucifix (St. hist. mus.).

att flere hvarandra stilistiskt mer eller mindre närstående krucifix tillhöra kyrkor, som räkna sin anläggning från århundradets början eller senast dess 2:a fjärdedel — så krucifixen i Alskog[1] och Hemse[2] (fig. 82), hvilka tillsammans med det i Väte[3] bilda en tämligen sluten grupp, utmärkt framför allt af de ovanligt slappa armarna med deras hängande händer,[4] så också de i Ganthem[5] (fig. 83,) Björke,[6] Ekeby[7] (fig. 84) och Buttle,[8] som också de kunna sammanslutas i en, må vara ej fullt homogen grupp och af hvilka de två förstnämnda synas utgångna ur en gemensam verkstad, de båda senare ur

[1] H. 1,85 m. Asp(?). Korsets ändtaflor förlorade. Polykromi (delvis förnyad): ländklädet silfver, fodret rödt (öfvermåladt med grönt), vid gördeln guld; hår och skägg rödbruna. Korset brunt med detaljer i rödt, blått och grönt. Törnekronan ej ursprunglig.

[2] H. omkr. 1,75 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (delvis förnyad): ländklädet och kronan guld; hår och skägg bruna. Korset mörkblått, beströdt med guldstjärnor.

[3] H. omkr. 1,75 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (förnyad): ländklädet hvitt, bältet rödt, besatt med svarta »stenar», hår och skägg bruna; kronan guld. Korset brunt.

[4] Alskog kyrkas skepp stammar från omkr. 1200, Hemse långhus och kor från 1225—1250, Väte nuvarande kyrka har föregåtts af en från 1100-talet (Roosval: a. a., s. 206, 217, 228).

[5] H. 1,75 m. (ögonmått). Asp(?). Polykromi (från nyare tid): ländklädet silfver (? svartnadt), hår och skägg rödbruna. Korset rödt med blå punktdekoration och rödbrun gloria. Törnekronan ej ursprunglig (Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 55, daterar krucifixet till 1400-talet!).

[6] H. omkr. 1,50 m. (ögonmått). Björk(?). Polykromi (förnyad): ländklädet silfver, gördeln guld; hår och skägg svartbruna. Korset brunt. Törnekronan ej ursprunglig.

[7] H. omkr. 1,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (delvis förnyad): ländklädet silfver med guldbårder; krona af mässing; hår och skägg svarta. Korset (med en nedifrån oläslig inskrift från 1600- eller 1700-talet) blått med detaljer i grönt och violett. Beskrifvet af Brunius: Gotl. konsth. II, s. 202; Wallin: Anal. Gothl. II, s. 1323, omtalar en »Silf[ve]r Kedja, som hängde på Christi Crucifix wti Ekeby Kyrka», stulen, men 1717 återfunnen.

[8] H. omkr. 1,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (från nyare tid): ländklädet brungrått med rödt foder, kronan guld, hår och skägg bruna. Korset brungrått.

Fig. 82. Hemse. Krucifix.

en annan.[1] Det torde knappast vara för djärft, att i dessa bilder se rester af respektive kyrkors äldsta mobiliar, och detsamma gäller väl krucifixen i Viklau,[2] Gerum[3] och Hall (Gotl. forns.; fig. 85)[4] — det sistnämnda ett arbete så rått, att man knappast, hvad annars låge nära till hands, kan göra mästaren till den förut studerade madonnabilden i samma kyrka därför ansvarig, men likväl af ett visst intresse på grund af sina egendomliga detaljer, korsets långa, rundsvarfvade, åt sidorna utskjutande och i

Fig. 83. Ganthem. Krucifix.

[1] De äldsta delarna af Ekeby (tornets nedre del) och Ganthem (koret) äro från 1200-talets början, i Björke äro partier af koret, i Buttle kor och långhus från 1225—1250 (Roosval: a. a., s. 207, 209, 210, 213; mot Roosvals behandling af Buttles byggnadshistoria har Ekhoff, Fornv. 1913, s. 122—124, opponerat — besvaradt af Roosval, Kyrkohist. årskr. 1913, s. 28 — men inga nya data hafva i detta samband blifvit nämnda).

[2] H. 1,87 m. Björk(?). Polykromi (förnyad): kroppen nu försilfrad, ländklädet gult (ursprungligen guld), hår och skägg svarta; kronan guld. Korset grönt med silfverblommor på ändtaflorna, glorian röd. — Viklau kyrka är byggd på 1200-talets början (Roosval: a. a., s. 227), men, om verkligen den i kap. 4 behandlade madonnan tillhört densamma (jfr dock s. 156, not 7), måste tidigare en kyrka hafva stått på platsen.

[3] H. 1,96 m. Björk(?). Polykromi (förnyad på 1600-talet[?]): ländklädet svartgrått ornamenterat med rödt och ljusgrått, med rödt foder och guldbård; hår och skägg svarta. Korset brunt med måladt bladverk i grått och rödt samt detaljer i blågrått och rödt; på korsändarna målade evangelistsymboler inom medaljonger. Wallin: a. a. I, s. 79, omtalar »Christi Crucefix mitt i kyrckian» — antagligen i triumfbågen. I kyrkan förvaras också ett litet, möjligen ungefär samtidigt processionskrucifix (h. 0,51 m.; björk[?], polykromi [från nyare tid]: hvitt ländkläde med rödt foder, ofärgadt kors med blå, svarta och hvita detaljer). — Koret i Gerum är byggdt 1225—1250 (Roosval: a. a., s. 213).

Fig. 84. Ekeby. Krucifix.

[4] H. 2,03 m. Asp (björk?). Kronan samt ett par fingrar på hvardera handen förlorade. Polykromi (ursprunglig): ländklädet grönt med rödt foder; karnationen starkt gul. Korsarmarna på längden delade i tvenne fält, röda och blå, och med en gulgrå ytterkant ornamenterad med hvita och röda, stjärnformigt ordnade prickar; korset på den öfversta ändtaflan svart på röd botten, på de öfriga stå figurerna i rödt och gult på grågrön botten; suppedaneum måladt i olika vertikalskikt: gult, blått och rödt, de runda ändarna blå med röda och hvita prickar. — Krucifixet måste haft sin plats i en äldre träkyrka, aflöst af den nuvarande på 1280-talet (Roosval: a. a., s. 215).

ändarna genomborrade suppedaneum[1] samt målningarna på korsarmarnas ändtaflor: icke evangelistsymbolerna, utan ett kors, tvenne fyrfota djur (lejon?) och en sittande kvinnlig orant — trots sin afsaknad af gloria[2] väl Maria (fig. 86) — utan tvifvel missförstådda lån från en byzantinsk förebild, ett (metall-)kors eller enkolpion.[3]

[1] Till dess ovanliga form känner jag ingen direkt parallell. På ett karolingiskt bokband af elfenben i Bibliothèque nationale, Paris (afb. t. ex. hos Weber: Geistl. Schaup. und kirchl. K. pl. III och Molinier: L'evolution des arts mineurs du VIIIe au XIIe siècle. I. Les ivoires, le bronze, l'orfèvrerie, l'émaillerie, Hist. de l'art I: 2, fig. 445, dateradt af Clemen: Merowingische und karolingische Plastik, Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. 1892, s. 126, till 800-talets slut), ses under den korsfästes fötter ett vertikalt lagdt föremål, liknande ett kärl (ej suppedaneum!) och något dylikt återkommer på en annan elfenbensrelief i katedralen i Narbonne (afb. hos Saint-Laurent, Ann. archéol. 1870, pl. s. 4—5, de Farcy: Quelques pièces du trésor de la cathédrale de Narbonne, R. de l'art chrét. 1912, s. 37 [med datering, s. 36, till 1100-talet, Weber: a. a., s. 34, not 4, uppger 1000-talet]) — där de yttre ändarna skjuta ut öfver korsets sidor — men deras betydelse är oklar (se Weber: a. a., s. 34; möjligen är det, egendomligt nog, samma föremål — eller är det en drake? — som ses på en svensk funt, från Gustaf Adolfs kyrka, Västergötl., i Edåsa museum, afb. hos Torin, Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 4—5, s. 29). Antagligast är väl under alla omständigheter, att de utskjutande knopparna, som äro genomborrade med tapphål, trots det tillmätta utrymmets knapphet, uppburit bilder af Maria och Johannes — jfr t. ex. ett processionskrucifix i S:t Trudpert i Baden (afb. hos Kraus: Christl. Inschr. d. Rheinl. II, s. 47—48, Inv. Baden VI: 1, fig. 181—182; i sistnämnda arbete, s. 444, dateradt till 1100 talets början, ehuru det skall vara omgjordt på 1200-talet, af Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 318, not 1, till 1200-talet) och ett i Finland funnet, troligen från 1200-talets förra hälft stammande hängkors (Hildebrand: Sv. medelt. II, fig. 316: a—b, III, fig. 564: a—b).

[2] Åtminstone synes det sannolikt att den ring, som omger figurens hufvud, bör betraktas som hårets ytterkontur.

[3] Djuren på tvärarmen äro väl den okunniga snidarens fria ombildningar af tvenne evangelistsymboler, Lukas' oxe och Markus' lejon. Korset öfver Kristi hufvud ses däremot t. ex. på ett enkolpion i S. Stefano nära Fiano Romano (de Rossi: Tabernacolo, altare e sua capsella reliquiaria in S. Stefano presso Fiano Romano, Bull. di archeol. crist. IV: 6, pl. XI: 3; kanske från 700—800-talet, se de Rossi: a. a., s. 162, Reil: Frühchristl. Darstell. d. Kreuz. Christi, s. 103, not 3). Madonnan i orantpose, sittande eller stående, med eller utan bambino, är ju också en i gammalkristen och byzantinsk konst vanlig företeelse (se ofvan s. 138—139). Ofta ses hon på detta sätt framställd på reversen af metallkors eller -enkolpier, alltså med den korsfästes bild på den motsatta sidan — en typiskt österländsk motsättning (se Reil: a. a., s. 102, not 1); så på det nyssnämnda enkolpiet i S. Stefano, på ett annat i S. Alessio, Rom (Borgia: De cruce Veliterna commentarius, Rom 1780, pl. s. CXXXII—CXXXIII; från 800-talet enligt Reil: a. a., s. 101) samt på ytterligare tvenne i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin, från 700—800-talet, funna i Smyrna och Ägypten(?) (Wulff: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin, III: 2 n:r 1937, 1938, pl. X). Byzantinska krucifix och enkolpier hafva särskildt under den äldre medeltiden ofta kommit till vårt land med dess gamla östliga kulturförbindelse, stundom också hemförda af pilgrimer. St. hist. mus. förvarar flere sådana (ett kors af guld afb. hos Hildebrand: Sv. medelt. I fig. 240, III fig. 560) och ännu 1299 omtalas i lagmannen Nils Sigfridssons testamente till Gårdsby kyrka i Småland ett dylikt, medfördt från det heliga landet (Dipl. suec. II n:r 1278); de efterbildningar, som gjorts efter dem, visa, att deras antal varit ett troligen rätt afsevärdt (se Salin, Sv. fornm. för. tidskr. VIII, s. 296—312, Hildebrand: a. a. III, s. 683, not 1). Att särskildt Gotland, där byzantinsk konst varit af sådan betydelse och hvaröfver en viktig vallfartsled förde (se ofvan s. 8—9, 66 not 6), skulle blifva rikligt försedt med dessa lättransportabla små konstverk, är mer än troligt, och att däribland funnits kors med Maria-Orans på reversen, bevisas ej blott af tvenne enkolpier af brons (med niello) med denna framställning funna i gotländsk jord (St. hist. mus.; det ena afb. hos Salin: a. a., s. 299, det andra beskrifvet s.

5.

DEN ALLMÄNNA KARAKTÄREN AF 1200-TALETS BYGDEKONST.

Det är möjligt och troligt, att en ytterligare detaljgranskning af materialet skall gifva större säkerhet med afseende på de olika arbetenas kronologi och deras förhållande sinsemellan. Oåtkomliga som de flesta äro nedifrån, upphängda högt på kyrkornas murar och dessutom ofta vanställda af ett nyanbragt, formernas enskildheter döljande färglager hafva de för mig i många fall undandragit sig en närmare undersökning, och ännu föreligga icke de önskvärda uppmätningar af de i fråga kommande kyrkornas triumfbågar, på grundval af hvilka frågan om korsen som äldre eller yngre än dessa kunde belysas och som i högre grad, än nu är fallet, gåfve undersökningen ett välkommet, byggnadshistoriskt underlag. För min uppgift — studiet af de ledande stilströmningarnas gång och utveckling — är emellertid hela denna bygdekonst af underordnad betydelse: intet af dessa arbeten höja sig till en nivå, där man kan vänta sig en självständig insats gjord, de äro blygsamma handtverkararbeten utan annan än medelbar delaktighet i samtidens konstnärliga skeende. I det afseende, som här kan vara af vikt att känna, för kunskapen om den jordmån, i hvilken utlandets stora stilbildningar slogo ned, äro de dock af ett ej obetydligt intresse, och de iakttagelser, jag kunnat göra på dem, torde dock, alla reservationer till trots, vara af tillräcklig omfattning för att gifva en något så när klar bild däraf.

Resultaten kunna sammanfattas i ett par hufvudpunkter.

Det ytterst märkliga tillflöde utifrån ett par af Europas förnämsta kulturcentraler — Sachsen och medelbart Nord-Frankrike — som Tingstäde- och Hejnum-mästarna inledt i Gotlands konstlif, har blott på en-

310) — antingen de nu, som Salin: a. a., s. 300, håller före, verkligen äro byzantinska originalarbeten, eller, hvad jag finner troligare, nordiska(?) kopior af sådana — men också af det otvifvelaktigt inhemska metallkrucifix, från Lilla Klintegårda i Västerhejde socken (St. hist. mus.; jfr därom ofvan s. 79—80), där det byzantinska madonna-motivet genom oförstånd från efterbildarens sida gifvit upphof till en i hög grad egendomlig, af Salin: a. a., s. 297—300 studerad framställning (jfr också den i lång dräkt med vida ärmar klädda figur, som ses å ett på Hafdhems kyrkogård funnet silfverkors i St. hist. mus., afb. i redog. för museets tillväxt 1897, Månadsbl. 1897, fig. 5. Mot Salins tydning af Klintegårda-krucifixet har visserligen Hildebrand: a. a. III, s. 681—682 opponerat, men hans invändningar kullkasta den knappast). Byzantinska Maria-oranter hafva alltså varit tillräckligt väl bekanta för de gotländska konstnärerna, att ett kopierande af en sådan från ett metallföremål eller dylikt lätt kan hafva ägt rum — svårare är det, som jag framhållit, att förklara motivet, då det uppträdande i friskulpturen med rötter i västeuropeisk konst (Heda-madonnan) — äfven om Hallkrucifixets konstnär, väl på grund af den kvadristiska formen af det fält, som skulle fyllas, tvingats att framställa madonnan sittande, ej som i vanliga fall stående, detta för öfrigt i öfverensstämmelse med den hos oss i monumentalplastik och -målning ensamt förekommande madonnatypen.

Fig. 85. Hall. Krucifix (Gotl. forns.).

skilda punkter spridt sig vidare öfver ön. Hur föga de inhemska mästarna voro beredda för dess mottagande, framgår tydligt nog af de arbeten, där dess påverkan otvetydigt är kännbar, men hufvudmassan af hvad samtidigt producerades, visar sig oberörd däraf, och uppenbarligen har man på de flesta håll så godt som helt och hållet ställt sig utanför

densamma. Förklaringen härtill är, som jag förut framhållit, att upphofsmännen till de arbeten, som i detta kapitel afhandlats, i motsats till de båda nyssnämnda mästarna, varit infödda, på landsbygden bosatta handtverkare,[1] och den afvoghet, de lägga i dagen att träda i förbindelse med och låta sig undervisa af sina öfverlägsna yrkesbröder i Visby, har sin orsak gifven i de sociala omständigheterna på ön, det spända motsatsförhållande mellan stadsbor och allmoge, hvilket, hvad jag längre fram får tillfälle att uppehålla mig vid, först häfdes genom den blodiga urladdningen, inbördeskriget 1288. Det retarderade stilstadium, som landsbygdens »gärningsmän» så länge vidhöllo, är alltså utslaget af en konservatism, som bottnar ej blott i det insulära folklynnet, men i viss mån framtvungits af de yttre förhållandenas eget tryck.[2]

Egendomligare är däremot, att under sådana omständigheter deras konst icke uppvisar större inbördes sammanhang, en påtagligare skoltradition, än den faktiskt gör.[3] Se vi på de krucifix, som senast afhandlats, iakttaga vi visserligen här och hvar en del karaktäristiska drag, förefintliga hos vissa ibland dem och i afsaknad hos andra, men att på grund häraf draga några slutsatser och sammanställa vissa grupper synes blott vara möjligt i ett begränsadt antal fall; jag afser t. ex. krucifixen i Alskog, Hemse och Väte — hvilkas data ju torde rätt nära sammanfalla (se ofvan, s. 308) och för hvilka de gängligt sammansjunkande kropparna, de smala lemmarna och slappa händerna[4] äro egendomliga, drag som

[1] Detta i stort sedt. Troligt är väl däremot, att en och annan, som t. ex. mästarne till krucifixen i Kräklingbo och Eskelhem eller madonnan från Anga, hvilka gifvetvis stått i ett närmare förhållande än de flesta andra till respektive Hejnum- och Tingstäde-skulptörernas ateljéer, varit Visbybor.

[2] Ett ytterligare belägg för denna konservatism är påpekadt af Schnütgen: Romanisches Opferbrett im Nationalmuseum zu Stockholm (Zeitschr. f. christl. K. 1898, sp. 146; afb. sammast. sp. 143—144, samt hos Bergner: Handl. d. kirchl. Kunstalt. fig. 323, och Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 273): en gotländsk kollektskopa i St. hist. mus. med en liten madonna under en baldakin med klöfverbladsbåge, som stilistiskt vore att hänföra till vid pass 1200-talet, men som af ikonografiska skäl — barnet står bredvid modern, sträckande sig efter ett föremål i hennes hand — måste betraktas som betydligt yngre (1400-talet?).

[3] Josephi, Mitt. d. Germ. Nat.-mus. 1905, s. 91, har visserligen förnekat rätten att öfver hufvud taget spåra närmare stilistiska sammanhang, då man har att göra med arbeten af den primitiva natur som här: »Ganz abzulehnen ist der Versuch bei den frühesten Arbeiten aus stilistischen Gründen die Herkunft aus einem bestimmten Kunstkreis abzuleiten. Solange die Sprache der Kunst nicht über ein Stammeln hinauskommen ist — und das ist bei den volkstümlichen romainschen Holzplastik wohl niemals der Fall gewesen — darf man aus ihr keine dialektische Verschiedenheiten oder gar tiefere Charakterunterschiede heraushören wollen». Men detta i mycket välbetänkta uttalande rymmer väl dock blott en med modifikation accepterbar sanning. Helst så rikt som det gotländska materialet är och med den lokala begränsning, det äger, bör ett försök i nämnd riktning icke a priori kunna afvisas.

[4] En dylik ställning af händerna är emellertid annorstädes ej ovanlig; jag har antecknat den — för att blott nämna ett par exempel bland många — från ett par krucifix i Kunstgewerbemuseum, Köln (brons) och i Kestner-Museum, Hannover (mässing) från omkr. 1200, samt ett ungefär samtidigt triumfkrucifix (trä) i domen i Osnabrück (Inv. Hannover IV: 1—2, pl. VIII); möjligen symboliserar gesten nådens utgjutande (se Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 21).

tvifvelsutan återgå på vissa byzantinska krucifix,[1] men vid sidan af hvilka man finner andra, väl beroende på intryck från ett äldre arbete som Stenkumla-krucifixet[2] — de rätt eleganta krucifixen i Ekeby och Buttle samt de däremot nog så groftskurna i Ganthem och Björke (se ofvan s. 308). En, som man dock kunde vänta, något så när talande detalj som ländklädets drapering visar sig också i själva verket föga upplysande. Hos en del arbeten (t. ex. krucifixen i Bäl, Gerum, Hall, Bro, Hogrän m. fl.) bibehålles den öfver gördeln fallande triangulära flik, som vi funnit hos Stenkumla-krucifixet och också ses t. ex. hos krucifixet på Barlingbofunten (fig. 78), hos andra är dräkten uppbunden i en knut vid hvardera höften (krucifixen i Viklau, Vänge, Lokrume, Anga m. fl.), hos åter andra är den så arrangerad, att den lämnar ena knät bart medan den täcker det andra (krucifixen i Mästerby, Linde m. fl.) o. s. v. Men inom dessa grupper uppträda de inbördes olikheterna så bestämdt vid sidan af likheterna, att man icke kan tala om någon regel, och att uppenbarligen de olika mästarna utan utpräglad förkärlek för den ena eller andra principen gripit till de former, som legat dem närmast.[3] Helhetsbilden är en förvirrad. Linjerna sakna klarhet och koncentrationspunkter. Vi stå inför ett konstskapande, som halft på måfå och famlande om mål och medel gripit sig an med sina uppgifter.

I skarp kontrast häremot står i detta afseende den gotländska stenskulpturen, där redan nu, förrän ännu materialet i dess helhet blifvit studeradt, individuellt nyanserade mästarskolor, såsom de ofta förut nämnda Magister Majestatis' och Sighrafs, låta urskilja sig och utvecklingens etapper kunna markeras. Med ingen af dessa skolor synas de gotländska träsnidarne haft något att göra. Af den fröjd åt episkt berättande, som stenhuggarnas mångfiguriga dopkärl och exteriördekorationer ådagalägga, hafva de ingenting kändt, deras figurstil har lämnat dem oberörda — så vidt man nu kan döma något af de primitiva och förenklade formerna — och

[1] Jfr t. ex. den på Gotland funna byzantinska steatitreliefer i St. hist. mus. (se ofvan, s. 8 not 3); typen är den s. k. Anastasius Sinaita-typen (se t. ex. Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 312—318; jfr också Stockbauer: Kunstgesch. d. Kreuz., s. 163—164, hvars slutsatser om typens allmänna betydelse och utbredning dock gendrifvits af Kraus: a. a. I, s. 312—314).

[2] Se framför allt ländklädets veckning! Åtminstone hos Alskog-krucifixet återfinnes också ansatser till samma slags ådring af armarna som där.

[3] Det anmärkta förhållandet återfinnes också annorstädes inom samtidens västerländska konst i alltför talrika exempel, för att några här skulle behöfva framhäfvas. För den typ, som representeras af ländklädet med den nedhängande midjefliken, nöjer jag mig med att till jämförelse hänvisa till krucifixet på det danska Lisbjerg-altaret och det detta närstående från Aaby (se s. 86 not 7), för typen med de dubbla knutarna ett schwabiskt träkrucifix i Germanisches Museum, Nürnberg (afb. hos Josephi: Werke plast. K. im Germ. Nat. Mus., s. 99, samme förf., Mittaus d. Germ. Nat. Mus. 1905, s. 126; där daterad [resp. n:r 201 och s. 131] till omkr. 1200).

det är betecknande, att det enda monument i sten, där jag trott mig spåra ett samband med ett träplastiskt arbete — korportalen i Fardhem (se s. 92—93) — är ett, som synes stå utan närmare fränder.[1] På grund af analogier från utlandet, där såväl sten- som träskulptur ofta utöfvats af samme konstnär — den varma årstiden torde hafva ägnats åt den förra, vintertiden åt den senare konstarten[2] — skulle man annars mena deras samband hafva varit ett nog så intimt, och detta faktum understryker ytterligare, hvad redan det föregående synes gifva vid handen: något ens tillnärmelsevis utbildadt konstnärsskrå — detta ord då användt utan alla jämförelser med hög- och senmedeltidens stadsliga organisationer — en verklig konstnärsklass, medvetet inriktad på det kontinuerliga utvecklandet af sitt yrkes möjligheter, såsom de gutska stenplastikerna böra hafva framträdt, det hafva dessa landsbygdens »gärningsmän» aldrig utgjort. Deras verksamhet torde hafva varit bysnickarens blygsamma, till dagligdags tjänande det praktiska lifvets behof och blott tillfälligtvis tagen i anspråk för uppgifter af så maktpåliggande art som plastiskt skapande, och att en eller annan bland dem höjt hufvudet öfver mängden och verkligen kunnat göra anspråk på ett bedömande från mera fordringsfulla synpunkter, ändrar föga i ett sakförhållande, som af allt att döma varit regel.

Ehuru blott få af deras arbeten med någon grad af säkerhet gå så långt upp i tiden som epoken före de stora Visby-mästarnas uppträdande, torde dock det föreliggande materialet vara tillräckligt upplysande, för att man med tämlig visshet kan bedöma läget för den konst, hvari dessa skulle göra sin märkliga insats, och den bakgrund, mot hvilken denna är att se. Det är en konst ännu arbetande utan riktlinjer, hårdnackadt isolerad inom sin egen krets och utan kanaler öppna för tillflöden från det stora Europa, där den nya tiden steg för steg arbetade sig fram. Den tillstymmelse till kontakt, man förmådde hålla därmed, har — man har all anledning att tro det — möjliggjorts blott af de lösryckta fragment, de otillfredsställande spegelbilder däraf, som stått en till buds i de mer eller mindre obetydliga konsthandtverksföremål, i metall, ben eller målning, hvilka af tillfället spelats en i händerna. Liksom redan mästaren till madonnorna

[1] Icke heller känner jag mig helt öfvertygad om, att man verkligen, som Roosval: Strängn. Stud. II, s. 29 framkastat på tal om några gotländska funtar, har rätt att se ett visst inflytande *från* träskulpturen (Viklau-madonnan) på skulpturen i sten. Uteslutet är det emellertid ej, och särskildt den lilla madonnan på ett kapitäl i Bro (af Sighrafs skola, Roosval: a. a., s. 34, fig. 36, Ekhoff: S:t Clemens, fig. 121) gör verkligen ett tämligen starkt träplastiskt intryck. (Ett helt annat förhållande föreligger gifvetvis, då gotländska stenhuggare stundom kopiera vissa för trä ursprungligen beräknade *ornamentala* former, hvarom se Roosval: Kirch. Gotl., s. 96, 169).

[2] Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 216—217.

från Hall och Träkumla synes hafva gjort, har man med större eller mindre lycka, med större eller mindre rättvisa mot sina mönster bildat sig efter dem, men utan att känna behof efter förnyelse, utan att visa någon otillfredsställelse med smakideal, som för hvarje decennium, som gått, på andra håll skulle framträdt som alltmer ohjälpligt föråldrade. Den stil, som ännu fram till det trettonde seklets slut hos de allra flesta af de gotländska bygdesnidarna kvarlefver, är 1100-talets »Rogkerus-stilen», den primitivt modellerande och radikalt formförenklande, nu nedsjunken till schablon och reaktionär oemottaglighet för nya intryck. Med hvilken förvåning, som inför något exotiskt oerhördt, måste icke män som skaparna af t. ex. krucifixen i Lokrume och Vänge betraktat de arbeten, som af någon rik köpmansdonator, med i främmande hamnstäder skärpta skönhetsanspråk, eller en upplyst socken-curatus, fostrad i ett visbyitiskt klosterstudium eller ett ännu aflägsnare bildningscentrum, beställts till hemortens gudstjänsthus i Hablingbo, Alfva eller Lau! Och hvilket blixtljus faller ej öfver den underliga dualismen i Gotlands medeltidskultur, då man påminner sig, att dessa sistnämnda verk skapats inom samma korta tidsrymd som de förra och af mästare lefvande på ett par geografiska mil ifrån deras!

Fig. 86. Hall. Detalj af krucifixet fig. 85.

SJUNDE KAPITLET.

Kalvariegruppen från Bro.

1.

VALLFARTS-KYRKAN I BRO.

Så mycket torde under alla omständigheter den skildring, som i det föregående gifvits, låtit framträda som visst: att det gotländska 1200-talet var utmärkt af ett lifligt skulpturalt intresse — åtminstone hvad träplastiken angår[1] — och att landet var rikt försedt med inhemska krafter, hur skiftande den kvalitativa förmågan än var. Att de arbeten, vi studerat, varit tillverkade på ort och ställe, torde ju utan vidare bevisning kunna anses som säkert, liksom att någon import af konstverk till ön icke behöfde ifrågakomma.

Ett undantag gifves dock. Så var också den beställning, det här gällde, icke af alldagligt slag, utan förutsatte en nog så stor fordringsfullhet. Det var nämligen en af landets främsta och mest besökta tempel, Bro kyrka, som skulle smyckas, och det med ett konstverk, som direkt skulle leda tankarna på ursprunget till dess berömmelse: det heliga, där förvarade korset.

»Dat hylge cruce to bro,» såsom det omnämnes i en inskrift på en af kyrkans klockor,[2] är nu försvunnet — åtminstone är det knappt, som Lindström,[3] efter Säve,[4] är böjd att antaga, det lilla (processions- eller altar-) kors, beklädt med graverade kopparplattor och en gång prydt med infattade stenar, som nu förvaras i Gotlands fornsal (Limoges-

[1] Annorlunda förhåller sig inom stenskulpturen, där en »ikonoklastisk» tendens gör sig märkbar redan under 1200-talets förra hälft och fortsätter århundradet ut (se Roosval: Kirch. Gotl., s. 109, samme förf., Strängn.-Stud. II, s. 38—39, samme förf., Sv. konsth., s. 18).

[2] Lindström: a. a. II, s. 39, Wallin: Runographia gothlandica (Acta Soc. reg. scient. Upsal. 1751, s. 133).

[3] A. a. II, s. 59.

[4] Sv. fornm. för. tidskr. II, s. 4.

arbete?),[1] utan var väl en i ett mer eller mindre dyrbart relikvarium förvarad relik af Kristi korsträ[2] — men det åtnjöt under medeltiden rykte för stor helighet och drog till sig vallfartsskaror från när och fjärran. Karlskrönikan[3] berättar en episod från år 1449, då t. o. m. de vilda fetaliebröderna offrade åt detsamma af sitt röfvade byte från det svenska fastlandet, Ivar Axelsson Tott besökte det fjärde dag pingst 1485,[4] och ännu från det sistgångna seklet föreligga bevis för, att den gamla fromheten icke glömt den kyrka, där det varit förvarat, med samma beredvilligt gifna skänker som i gångna dagar, ja, att sådana inkommit så långt bortifrån som från Tyskland och England.[5] Från hur tidig tid denna korsets ryktbarhet daterar sig, är ej bekant. Säkerligen var den dock af hög ålder, då redan före 1200-talets midt — efter den datering, som längre ned skall gifvas — kyrkan fann sig föranlåten och hade medel nog på hand att förskaffa sig en kalvariegrupp för triumfbågens trabes af sådant omfång och sådan ovanlighet som den, här skall behandlas, därvid åsidosättande det äldre krucifix, man där redan ägde, trots att dess tillkomst kanske icke låg mer, snarare mindre än en knapp människoålder tillbaka (se ofvan, s. 306—307).

KALVARIE-GRUPPEN FRÅN BRO.

Af gruppen återstår nu ej mer än de korset omgifvande Mater dolorosa och Johannes (Gotl. forns.; fig. 88—90). Af själfva krucifixet finnes

[1] Något som kunde stödja denna hypotes, vore möjligen Lindströms uppgift (a. a. II, s. 59), att korset i fråga ännu icke långt före våra dagar skattats på till amuletter använda delar, men antagligt är väl, att det på ett eller annat sätt i folktron öfvertagit det äldre, förstörda korsets helighetsrykte. Spår af förvaringsrum för en i korset inlagd relik äger det heller ej, och exempellöst torde vara, att själfva det heliga föremålet, korsträt, icke i ett sådant nedlagts, utan blott gafs en yttre metallbeklädnad, helst så enkel som den, som här bekostats: koppar (Obs. t. ex. beskrifningen af de båda relikkors, som ärkebiskop Stefan i Uppsala, † 1185, erhöll af påfven Alexander III, antagligen vid ärkebiskopens af denne bevistade invigning i Sens 1164: ».... duas cruces ligneas parvas, auro tectas, *in quibus conditum fuit* lignum Domini», Chronicon de episcopis et archiepiscopis ecclesiæ Upsalensis, Script. rer. suec. III: 2, s. 99).

[2] Wallin: Anal. Gothl. (opag. kvart), antar korset identiskt med kyrkans triumfkors, hvad dock förefaller mindre sannolikt (jfr nedan s. 319, not 1) — det skulle i så fall icke varit en relik utan ett undergörande krucifix, som t. ex. det ofvan, s. 168, not 8, omnämnda norska; Wallin berättar, att det »lär efter reformationen blifwit upbrändt och utur wägen rögdt för den myckne widskepelses skul».

[3] Nya eller Karls-krönikan, utg. af Klemming (Stockholm 1866) vers 7941—7956 (s. 272). Enligt denna underverksberättelse, för hvilken dock ett faktum af ett eller annat slag kan hafva förelegat, skulle samtidigt korset blifvit skadadt af den på öfvernaturligt sätt uppkomna brand, som förtärde sjöröfvarnas skänker:

> Korsit alt op i blemar gik
> som then [= om] man hade skollat sik.

[4] Lindström: a. a. II, s. 59.

[5] Se Säve: Reseb. 1864, s. 47, samme förf.: Gotl. saml. I: 1, s. 73, Carlén: Gotland och dess fornminnen (Stockholm 1862), s. 64, Wennersten: Gotl. kyrk. I, s. 22.

nu öfrigt blott Kristi illa skamfilade hufvud (i samma museum; fig. 87),[1] och för att det tillhört samma grupp som de båda andra bilderna, saknas uttryckliga bevis, ehuru det knappast behöfver anses tvifvelsamt, då det nära öfverensstämmer med krucifixets hufvud i en af de närstående, strax nedan omtalade kalvariegrupperna (i Lund).[2] Ännu i sin förstöring är detta hufvud ett vackert arbete, tämligen flyktigt modelleradt visserligen, men känsligt och uttrycksfullt skuret — se särskildt den själfulla munnen med de smala läpparna! Näsan är rak och skarp. Ögonlocken hafva troligen hållits till hälften slutna framför de tämligen framträdande globerna, och ögonbrynen rynkas lätt vid näsroten. Håret är slätt kammadt öfver tinningarna, medan skägget onduleras i en rad nu dock nästan utnötta lockar.

Fig. 87. Bro. Hufvud af krucifix (Gotl. forns.).

Långa, raka och stela stå Maria och Johannes på hvar sin profilerade, kubformiga plint — två högtidliga uppenbarelser i naturlig storlek.[3]

[1] H. 0,21 m. Asp. Alla spår af polykromi förlorade. — Då alltså blott ett fragment af denna bild bevarats — medan dock såväl Maria- som Johannes-statyn äro oskadade — kunde man lätt förledas att häri se ett belägg för riktigheten af Wallins nyss (s. 318, not 2) anförda hypotes, att just detta krucifix varit Bro kyrkas »hylge cruce», som vid reformationstiden uppbränts. Men hvarför skulle i så fall hufvudet blifvit skonadt från förstörelsen? Också visar detsamma inga spår af brand eller för öfrigt afsiktligt våld. Dess sorgliga tillstånd beror på nötning — kanske har det, som på många håll varit fallet med kyrkornas gamla inventarier, varit kastadt bland kol eller ved i kyrkans bod, kanske är det angripet af råttänder. Eget vore ju för öfrigt, ifall Wallin verkligen haft rätt, att detta krucifix, såsom undergörande bildverk så ofta annars (jfr ofvan, s. 166—168), aldrig blifvit efterbildadt eller på något sätt igenkännbart går igen i senare gotländska krucifix.

[2] Icke heller dess material, ett annat än Maria och Johannes äro utförda i, behöfver motsäga detta. Hufvudets mått motsvara dessas (h. 0,20 m.).

[3] Bådas h. 1,72 m. Bok. Af polykromin återstå blott enskilda spår: guld på mantlarna och stycken af gråskär karnation, lackrödt på Marias läppar och svarta konturlinjer kring iris. Ryggarna äro ihåliga; kaviteterna hafva väl täckts af påspikade bräden. — Bilderna omtalas af Wallin: Anal. Gothl. (opag. kvart) på följande sätt: »2 träbilder der til [nämligen krucifixet] hörande, S. Mariæ och S. Johannis, äro än, öfwermåttan wäl giorde med mycket bedröfweliga miner, de der stått på hwar sida om Christum på korset. Nu äro bägge bilderne på somliga ställen förfalne och helt hwite, doch kan i skrynckorna synas ännu, at de warit kostel. förgylte. Utaf dessas storlek och forna prydnad kan dömas om sielfwa korsets egenskap, at det mäst hafwer warit mer än gement.» Äfven i Acta Soc. reg. scient. Upsal. 1751, s. 133, nämner Wallin dem med loford: »Adsunt Mariæ et Johannis statuæ proceræ... auro olim præfulgentes et sculpturæ haud sane vulgaris; nam extremus dolor animi ex oculis totaque facie excellenter elucet.»

Fig. 88. Bro. Mater dolorosa (Gotl. forns.).

Konturerna äro knappa och trånga, hårdt sammanpressande volymens massa och skarpt betonande den vertikala linjen. I draperibehandlingen är det också denna, som särskildt framträder. Underdräkternas veckfall går obrutet rakt uppifrån och ned, men utan dogmatisk rigorism, tvärtom med ett bestämdt undvikande af alltför stor enformighet och särskildt hos Johannes på ett lyckligt sätt återgifvande dräktstoffets naturliga smidighet, medan mantlarnas kurvor och diagonaler bidraga till att bryta den lodräta linjens självhärskardöme. Posen är utpräglad frontal, dock äfven den utan schematism. Figurerna böja sina hufvud inåt gruppens midtpunkt, korset — Maria åt höger, Johannes åt vänster — den förra för sina sammanlagda händer en smula utanför kroppens midtlinje, och den senare lyfter sin högra arm till kinden i en bedröfvad gest. Hos Johannes göres också ett försök att ytterligare höja liffullheten genom införandet af ett »Stand- und Spielbein»-motiv, hur tafatt än försöket gjorts: liksom hos Maria stå båda fötterna likformigt placerade på marken i jämbredd med hvarandra, och i höften märkes ingen böjning — det är blott från sidan man ser, att det vänstra knät skjuter ut och åstadkommer en lätt brytning i dräktens veck.

Fig. 89. Bro. Johannes (Gotl. forns.).

Maria är iklädd en lång, med tätt anslutande ärmar försedd och i mark stötande underdräkt; öfver högra foten går fållen rundt i ett mjukt rundböjdt veck. Öfver detta dräktstycke bäres ett annat, ett slags mantel, som lyftes upp af de böjda underarmarna, därvid uppdelad i

tvenne symmetriskt nedåt hvardera sidan gående veckflöden, samt en däremellan långt nedhängande flik med rund nedre kontur och med ett uppslag af fodret synligt. Hufvudet är täckt med en slöja, rätt långt tillbakaskjuten från pannan, så att en del af det i midten benade, lätt vågiga håret lämnas bart, fallande ned längs halsen och virad som en krage kring axlarna. Händerna knäppas icke, utan den ena handen lägges blott med böjda fingrar öfver den andra

Fig. 90. Bro. Johannes: detalj af fig. 89.

Johannes' beklädnad består af en lång, kring halsen brämad och kring lifvet gördlad tunika, som lämnar de nakna fötterna obetäckta. Öfver högra axeln ligger en mantel, som går rundt den vänstra armbågen; i en halfcirkelformig kurva drar sig dess öfverkant — under hvilken ett stycke af fodret faller öfver — upp mot den på bröstet lagda högra handen, och öfver underarmen faller tygmassan i långa, parallella veck nedåt, hårdt tillplattade mot kroppen. Håret är behandladt nästan slätt, men sluter en krans af vågformigt stiliserade lockar rundt panna och tinningar.

Om också icke af absolut förstaklassrang, äro dessa båda bilder af kvalitativt nog så märklig art och vittnesbörd om en skulptörtalang af ej blott rätt stor manuell färdighet, men också af förmåga af dramatisk expression. Underlägsnast är gifvetvis Mater dolorosa, hvars dräktarrangemang med dess regelbundna uppdelning af draperidelarna är af tämligen monoton verkan, och hvars ansikte med dess runda svarfning icke är mycket sägande, trots konstnärens försök att gifva uttryck för den moderliga smärtan genom behandlingen af ögonbrynen — lyfta vid näsroten och fortsatta af ett par tillbakaböjda linjer uppåt pannan. I själfva den veckens omsorgsfulla modellering, med deras runda eller kantiga profiler är emellertid, som nyss påpekades, en frihet från konvention, som icke vid denna tid är vanlig, och samma drag återgår, i än mer lyckad form, hos pendangen, Johannes-statyn. Ytans reliefering är ju visserligen ej den genomförda och beräknadt måleriska, som hos Hejnum-mästaren men skärpan i knifvens förande och den blick för det återgifna stoffets egen faktur, den vittnar om, gifver den, trots den utpräglade parallellis-

men i veckfallet, en plastisk liffullhet af ganska anmärkningsvärdt slag (se särskildt fig. 90). Äfven det psykiska uttrycket är här på ett helt annat sätt vällyckadt än hos madonnan, fastän medlen för dess gifvande äro desamma (ögonbrynens böjning och de från näsroten tillbakaböjda linjerna). Denne ungdomlige, gossaktigt slätkindade Johannes är verkligen en gråtare, som sorgen öfvervältigar — hans ansikte bär verkligen den »mycket bedröfweliga» min, som redan Wallin förstod att prisa (jfr ofvan, s. 319, not 3).

Gruppen är — åtminstone med undantag af den, som kanske varit förenad med krucifixet från Hall[1] — den i sitt slag äldsta bland de på Gotland bevarade och ansluter sig till de grupper, som alltifrån 1200-talets början blifva populära på kontinenten.[2] Har kyrkan hållit sig med mer än *ett* altare, hvilket med tanke på dess betydelse icke är uteslutet,[3] har det för lekmannagudstjänsten bestämda — »altare sancti crucis» — stått nedanför densamma, äfven detta efter de öfliga kontinentala mönstren.[4]

2.

KALVARIE-GRUPPERNA FRÅN GUALÖF OCH RÖRBY.

Redan det sällsynta materialet — bok, som icke tillhör det allmänna gotländska träbeståndet — talar för, att de båda statyerna från Bro (jämte krucifixet) icke utförts på ön, och detta antagande styrkes ytterligare däraf, att de där stå alldeles isolerade utan påvisbara stilfränder.

Sådana påträffas däremot utanför Gotlands gränser i ett flertal mer eller mindre utprägladt besläktade exemplar.

De, hvilka då här först och främst komma i betraktande, utgöras af en kalvariegrupp — krucifix, Mater dolorosa och Johannes — som från Gualöf (Skåne) kommit till Lunds Historiska museum[5] (fig. 91).

Bro-gruppen har i storlek varit denna något öfverlägsen,[6] men ställda sida vid sida om hvarandra framträder omedelbart sambandet — eller rättare

[1] Se ofvan, s. 310, not 1.

[2] Jfr s. 181, not 1.

[3] Särskilda lekmannaaltaren synas i Sverige äfven utanför katedralerna ej varit allför sällsynta, se Ekhoff: S:t Clemens, s. 30—31.

[4] Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 261, Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 462. I äldre tid stod korset bakom altaret på en kolonn eller dylikt (se Humann: Zur Geschichte der Kreuzaltäre, Zeitschr. f. christl. K. 1893, sp. 77—82, jfr Graf: Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika, Rep. f. Kunstw. 1892, s. 325, not 78).

[5] Afb. hos Clemensson: Antikvarisk-topografiska undersökningar i Skåne 1908—1910 (Hist. tidskr. f. Skånel. IV, s. 115).

[6] I Gualöf-gruppen är Johannes 1,51 m., Maria 1,49 m. höga; krucifixet 2,72 m.

Fig. 91. Gualöf (Skåne). Kalvariegrupp (Hist. mus., Lund).

den stilistiska identiteten — mellan de båda gruppernas Maria- och Johannesstatyer. Snart sagdt in i minsta detalj upprepa Gualöf-bilderna de gotländska figurernas poser, hufvudtyper och ansiktsläggning, dragens enskildheter, håret, draperingen, veckens fall och profiler, plintens form. Detta dock icke utan att vissa reservationer äro befogade. Man kan icke tvifla på, att båda grupperna utgått ur samma skola, ja, verkstad, men mästarhanden är knappast densamma. Bro-statyerna äro de artistiskt öfverlägsna, hos de andra är i linjeföring och ytbehandling något torrare, något schematiskare och mera lärjungemässigt. Proportionerna äro förändrade, hufvudena äro större och sitta sämre på halsarna, ansiktena grimasera ansträngdt. Hos Johannes är visserligen »Spiel- und Standbein»-motivet mera utveckladt, i och med att här vänster fot sättes något bakom den högra och det utskjutande knät blir bättre skönjbart, men i stället märkes här också mera det misslyckade i hela posen, beroende på att höftens läge icke korresponderar med benets rörelse. Detta nya drag i förening med bildernas, alla förbehåll till trots, dock icke föraktliga konstnärliga kvalitet vittnar också om, att det ej blott är med ett par kopior af syskongruppen från Bro, som vi hafva att göra — hvad annars icke vore otänkbart med minne af denna kyrkas egenskap af vallfartskyrka, berömd och besökt från många håll.

Af särskildt intresse är gifvetvis det till gruppen hörande krucifixet, då man därifrån har rätt att sluta sig till utseendet af det förstörda i Bro. Hufvudet, böjdt mot vänster axel, är i hög grad likt dettas: samma raka näsa, samma läppar, samma öron och i lockar kammade skägg. Håret delar sig i tre flätor på hvardera axeln. Huruvida törnekronan med dess utstående taggar är ursprunglig, är väl ovisst, men troligt.[1] Hållningen är rent frontal, armarnas ställning i det närmaste vågrät. Bålen är smal och långsträckt, behandlad utan anatomiskt intresse och blott flyktigt markerande det under huden framträdande bröstbenet, bröstkorgens nederkant och mellangärdets elementäraste former. Äfven lemmarna sakna fyllighet. Fötterna, med deras långa tår, äro naglade med *en* spik. Ländklädet nedfaller till strax ofvan knäna. Kring lifvet lägger det sig i en tämligen platt, något nedåtskjutande valk, till vänster försvinnande under en öfverhängande flik, till höger med en stor, från höften utstående, omsorgsfullt bunden knut. Vecken i dräktstyckets nedre delar få genom rundningen af öfverbenen, mellan hvilka ett par kilformiga ryggar bildas, sitt lodräta fall en smula diagonalt sidoriktadt. Deras profil är af större skärpa än profilerna hos de stående statyerna.

[1] Det strax nedan nämnda krucifixet i Köpenhamn bär en dylik af otvifvelaktig autenticitet.

Fig. 92. Rörby (Danmark). Mater dolorosa och Johannes (Nationalmuseum, Köpenhamn).

Korset är framtill tresidigt affasadt, med sina afhuggna skott en variant af typen »korset-lifsträdet».[1]

En annan besläktad grupp — krucifix, Maria och Johannes — befinner sig nu i Köpenhamns Nationalmuseum, stammande från Rörby kyrka på Sjelland[2] (fig. 92). Höll sig redan den skånska gruppen icke på samma kvalitativa nivå som den gotländska, är detta än mer förhållandet med den danska. Är den förstnämnda ett lärjungearbete, äro Rörby-bilderna lärlingsarbeten, gesällarbeten, blottade på alla värdefullare egenskaper, men dock alltigenom så nära anslutna till det schema, vi lärt känna, att man ändå måste ställa dem i nära afhängighetsförhållande till den verkstad, ur hvilken de andra framgått.[3] Utförandet är flyktigt, ja, groft, utan ett spår af den finess och den omsorgsfullhet i draperiernas behandling, som ännu Gualöf-statyerna bevarade.

KRUCIFIXET I FJELSTRUP, RELIEFERNA I HÜRUP M. FL.

Det spår, som de öppna i sökandet efter våra gotländska bilders proveniens, är emellertid viktigt, då det leder detsamma ned till Danmark, och fortsätta vi där — d. v. s. inom det medeltida Danmark — våra efterforskningar, stöta vi i Fjelstrup i det nordligaste Schleswig på ett krucifix[4] (fig. 93), som stilistiskt står Gualöf-krucifixet så nära som möjligt, långt närmare än det från Rörby. I sin nuvarande öfvermålning gör det visserligen ett tämligen ofördelaktigt intryck, men ett närmare studium öfvertygar dock snart om, att vi hafva att skaffa med ett verk, som kvalitativt icke står det skånska efter.[5]

[1] Jfr ofvan s. 226.

[2] Jensen: Nat. mus., Middelald. og. Renæss., Vejledn. n:r 559 C.

[3] Deras likhet med Bro-gruppen har tidigare påpekats af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43, och sambandet mellan samtliga tre här omtalade grupper i Sv. konsth., s. 128.

[4] Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., pl. III: 9, Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 519 (detalj).

[5] »Ausgezeichnet» nämnes det såväl i Inv. Schleswig-Holstein I, s. 347, som af Dehio: Handb. II, s. 120.

Fig. 93. Fjelstrup (Schleswig). Krucifix.

I själfva verket är det icke heller, både hvad modellering och draperibehandling angår, annat än en replik af detta senare. Eller rättare tvärt om: Fjelstrup-krucifixet måste vara det äldre af de båda — dess ögon äro ännu vidöppna[1] och hufvudet bär krona, detaljer, som ju visserligen kunde tänkas tillkomna först vid den modärna restaureringen, men som, då de här *båda* uppträda, dock verkligen ha rätt att betraktas som ursprungliga, därmed kännetecknande arbetet som *äldre* än ej blott det otvifvelaktigt relativt sena krucifixet i Köpenhamn, utan äfven det i Lund och kanske det i Visby,

[1] Ursprungligen väl dock knappast fullt så stirrande, som den grofva öfvermålningen gjort dem.

där ögonen äro mera slutna och törnekransen — åtminstone gäller det Gualöf-krucifixet — ersatt kungakronan. Så nära det emellertid ansluter sig till det skånska krucifixet, kan åldersskillnaden dock icke vara väsentlig. Under den brytningstid de olika ikonografiska typerna emellan, hvartill den allmänna stilkaraktären hänvisar de båda arbetena, har man rätt att räkna enbart med år, på sin höjd decennier.

Däremot finner man på andra orter i detta samma nordliga Schleswig, hvarifrån Fjelstrup-krucifixet stammar, vissa andra stilistiskt besläktade arbeten, hvilkas relationer till de hittills granskade ej lika omedelbart låta sig fastslå. Så en Mater dolorosa i Bjerning,[1] hvars dräktarrangemang så mycket liknar de tidigare omtalade Mariornas, att man måste förutsätta ett samband af något slag, ehuru posen här är den, Johannesstatyerna annorstädes bruka intaga: hufvudet stödes mot ena handen, och den andra lägges på bröstet. Som bilden är förenad med ett krucifix[2] af en helt annan, äldre typ, än vi hittills mött — med fötterna fastspikade med hvar sin spik och ländklädet på annat sätt veckadt — resa sig dock vissa betänkligheter mot att utan vidare inordna henne i vår serie. Det första intryck, man erhåller, är det, att vi här hafva att göra med ett par särdeles ålderdomliga arbeten, de andras prototyper, men undermåliga i utförandet som de äro, står dock möjligheten öppen, att man här står inför alstren af en ikonografiskt retarderad och tekniskt valhändt allmogekonst af förhållandevis ungt datum, så mycket mer som ingen bevisning föreligger, för att gruppens båda, stilistiskt föga homogena bilder tillkommit samtidigt; ett äldre krucifix kan ju senare hafva kompletterats till ett helt kalvarium efter tidens smak medelst de tvenne därtill hörande, dittills saknade bifigurerna. En blick på Mariastatyns kjorteldraperi säger en också, att denna hypotes icke varit alltför förhastad. Det har där, särskildt i dess bård, inkommit en rörlighet, en naturaliserande tendens, som ej väl harmonierar med antagandet af en hög ålder, och hvad detta betyder, framgår bäst vid en jämförelse med ytterligare ett — lokalt närbeläget och stilistiskt närstående — arbete, en rad reliefer, utförda »à jour», med scener ur passionshistorien (Getsemane, Kristi gissling, Korsnedtagningen, Graflägningen, Kvinnorna vid grafven, Limbus, Uppståndelsen),[3] som, inställda under en arkad med

[1] Matthaei: a. a., pl. I: 1, Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 510.

[2] Matthaei: a. a., pl. I: 1, Inv. Schleswig-Holstein, fig. 510. Till gruppen hör också en trabes skulpterad med Yttersta domsscener samt en liten kolonn af osäker bestämmelse (Matthaei: a. a., pl. I: 4, Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 510).

[3] Afb. hos Matthaei: a. a., pl. IV: 14—17, Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 439, Hertzsprung: Et par sønderjydske træskjærerarbejder fra det 13 århundrede (Aarb. f. nord. Oldk. 1901, s. 3—6).

Fig. 94. Hürup (Schleswig). Korsnedtagningen (detalj af lektoriebröstning).

klöfverbladsbågar och stiliseradt löfverk af romansk typ i svickelfälten dem emellan, säkerligen ursprungligen smyckat en lektoriebröstning[1] i Hürups kyrka. Några öfverlägsna konstverk äro dessa reliefer icke, men de äro intressanta på grund af de nya analogier till den gotländska kalvariegruppen, vi där möta. Johannes i Korsnedtagningen (fig. 94) med den i handen stödda kinden, boken, den öfver armen lagda manteln, den vertikalt fallande underdräkten, den kring tinningarna lockade hårkransen är likaväl som de mera monumentala Johannesstatyer, vi hittills lärt känna, en pendant till den unge aposteln i Bro. Man märker vidare, hurusom draperingen af klädet kring Kristi länder här i den hürupska Korsnedtagningsreliefen återgår på samma schema som krucifixens i Gualöf och Fjelstrup, och hurusom ännu Kristi ansikte i Limbusscenen bevarar en förvånande likhet med de stora krucifixens i Skåne och på Gotland. Förvånande — ty hvarken som helhet betraktad eller med afseende på ett flertal detaljer ger sig den stil, i hvilken dessa reliefer äro utförda, omedelbart till känna som en direkt stamförvandt till våra kalvariegruppers. Att ett samband af något slag trots allt måste förefinnas, därom vittna de gemensamma drag, jag nyss påpekat — men i öfrigt hvilken djupgående skillnad, bäst iakttagbar i draperibehandlingen. Lärorik är särskildt Maria i Graflägggningen (fig. 95). Kjolens veck flyta nedåt finplisserade och oregelbundna; vid fötterna löpa de ut i åsformiga, tämligen grofva flikar. Långt mer förenklad, men också klumpigare är dräktbehandlingen hos Salome i scenen Kvinnorna vid grafven (kvinnan längst till vänster): framför bröstet falla de få vecken öfver gördeln med raka, stela ryggar och jämntjocka urgröpningar dem emellan, medan kjortelbården brytes öfver fötterna i en rad kantiga veck, hårda och styfva som drifna i bleck, i hvilka man blott med svårighet igenkänner de mjuka kurvorna löpande öfver Bro- och Gualöf-Mariornas

[1] Enligt Mackeprangs välgrundade antagande (meddeladt af Berner: Kinn kirke, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1913, s. 103).

fötter. Eller se ännu en gång på Maria i Graflägg-ningen — hvarifrån kommer den ålande linjen i hennes pose med dess nästan färdigbildade kontrapost, så kontrasterande mot det stela rätt-upp-och-ned hos kalvariegruppernas figurer och icke utan beröring med hög-gotikens S-böjning?

Såväl af Hertzsprung[1] som Matthaei[2] hafva en rad likaså för en lektoriebröstning afsedda och »à jour» arbetade reliefer (passionsscener) i Nordhackstedt[3] ställts i nära samband med dessa i Hürup. Kvaliteten är ännu lägre än hos de sistnämnda, stilen erbjuder nya differenser — ett otvetydigt gotiserande drag har kommit in, och de manliga figurernas hårfrisyr pekar så långt fram i tiden som 1300-talet. I samma kyrka hänger ett stort triumfkrucifix[4], som af Hertzsprung[5] anses tillkommet samtidigt med denna reliefsvit. Men härmed är icke uttömdt antalet af här ifrågakommande skulpturverk. Från Danmark är ytterligare att påpeka kalvariegruppen från Ottestrup på Sjelland (National-museum, Köpenhamn)[6] samt den lilla, i hvalrosstand skurna, som är anbragt på pärmen af en evangeliebok från Horne på Fyen (samma museum).[7] I norra Tyskland, i Heiliger Geist-hospitalets f. d. kyrka i Lübeck, finnas vidare en Mater dolorosa och en Johannes,[8] båda icke utan förtjänster och kvalitativt stående närmare motsvarande bilder på Gotland än samtliga öfriga. Eljest äro olikheterna de båda grupperna emellan påfallande nog. Maria är lika slank, lika »gotiserande» i sin dräkt och pose, som Maria i Graflägg-ningen i Hürup, ja, hon går i sistnämnda afseende ännu längre; en bestämd tendens att bryta linjevertikalismen och frontaliteten yppar sig här oförtydbart: de knäppta händerna föras långt ut åt vänster sida

Fig. 95. Hürup (Schleswig). Maria (i Kristi graflägg-ning, detalj af lektoriebröstning).

[1] A. a., s. 10.

[2] A. a., s. 48; jfr också Inv. Schleswig-Holstein I, s. 311, Dehio: Handb. II, s. 192.

[3] Afb. hos Matthaei: a. a., pl. V: 18—19, Hertzsprung: a. a., s. 11—13.

[4] Afb. af Hertzsprung: a. a., s. 16.

[5] A. a., s. 14—15. Den mig tillgängliga afbildningen däraf är icke af tillräcklig skärpa, för att jag vågar taga ställning härtill.

[6] Jensen: a. a., nr 559 D.

[7] Jensen: a. a., nr 568 C.

[8] Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II, pl. 21. — Inv. Lübeck II, s. 482, omtalar statyerna med ett helt visst alldeles onödigt frågetecken efter den här använda beteckningen (Maria och Johannes).

Fig. 96. Berg (Smål.). Mater dolorosa (Smålands forns., Växjö).

och ena benet tar ett steg framåt så bestämdt, att en kontrapostisk effekt af rent 1300-talskynne därmed uppnås. Dräkten veckas ofvanför gördeln i samma slags breda, af djupt urgröpta och rundade vågdalar åtskilda veckryggar, som vi lade märke till hos Salome i Hürup-sviten. Detta till trots skulle man länge nog tveka att alls sammanställa statyn med vår skulpturgrupp — så skarpt framträdande äro här brotten mot det annorstädes mer eller mindre strängt följda schemat — om ej dess pendant, Johannes, hvars samband med Mater dolorosa står utom allt tvifvel, verkligen så pass bestämdt, som han gör, berättigade härtill. Den Johannes-typ, vi tidigare så ofta mött, går här igen, trots allt som skiljer (höftens böjning, de sänkta, knäppta händerna, dräktveckningen af samma slag som hos Mater dolorosa). Den klämda konturen, mantelkastet rundt vänster axel och öfver den högra underarmen, underdräktens raka fall, hårets uppläggning, i viss mån äfven anletsdragen, annat att förtiga, hafva alltför mycket gemensamt med de förut betraktade Johannesbilderna för att sambandet med dem ens kan sättas ifråga.

Det är emellertid icke enbart söderut, utan äfven norrut vi hafva att gå för att finna mer eller mindre påfallande stilparalleller till vår gotländska grupp. Från det svenska fastlandet kännas grupper af Maria och Johannes i Lyby (Skåne, Hist. mus., Lund), från Berg ([Johannes saknas] Smål.; Smålands fornsal, Växjö; fig. 96), Häggesled (Västergötl., Edåsa museum) samt i St. hist. mus. af obekant ursprung[1] — med undantag af den sistnämnda bondska bygdearbeten — med mer eller mindre påtagliga anknytningspunkter till de förut beskrifna.[2] Men

[1] Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1913 (Fornv. 1913, s. 315). Gruppen har till museet kommit från kommerserådet frih. Rehbinders samling, dit den inköpts genom konsthandlaren Mattsson, Stockholm.

[2] Frestande vore att här inordna vissa andra, delvis rätt betydande skulpturer, såsom de synbarligen af samma hand skurna Mikaelsbilderna i Höreda (Smål.) och klosterkyrkan i Vadstena (väl ursprungligen tillhörig S:t Per i denna stad, af Ugglas: Sv. konsth., s. 126), en apostel i Vånga (Västergötl.; afb. hos Torin: Kornguden i Vånga, Västergötl. fornm. för. tidskr. I: 3, s. 60), en Johannes från Husby-Erlinghundra (Uppl., Mus. för nord. forns., Uppsala; afb. hos Cornell, Sv. kyrk. Uppl. IV: 1, fig. 14), en hel. Margareta från Ousby och en apostel från Ignaberga (Skåne, Hist. mus., Lund), en hel. Mikael (fragment) från Ed (Smål., St. hist. mus.; afb. i redog. för museets tillväxt 1910, s. 239), en annan Mikael från Alnö (Medelp.; Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 22) m. fl., men jag vågar för närvarande ej afgöra, om de likheter, som i olika afseenden kunna konstateras mellan dessa — för öfrigt inbördes nog så olikartade — verk och de här behandlade, särskildt den lübeckska Johannes, verkligen får tydas som vittnesbörd om ett genetiskt samband, ens ett indirekt. Ännu bestämdare gäller detta vissa andra skulpturer, där de stilskiljande elementen vid sidan af de öfverensstämmande träda än skarpare i ögonen, såsom

dessutom hafva vi här att räkna med en rad intressanta monument, som finnas spridda både i Sverige, Finland och Norge, och som här måste ägnas en undersökning, då de å ena sidan bragts i förbindelse med ett af dem, vi förut stannat vid, Hürup-relieferna, och å den andra mer eller mindre bestämda uttalanden gjorts om deras stil, datum och tillverkningsort.

3.

HELGONSKÅPEN FRÅN URDIALA OCH KUMLINGE.

De arbeten, jag här afser, äro först och främst tvenne helgonskåp, stammande från ett par finska kyrkor, Urdiala (St. hist. mus., Helsingfors)[1] och Kumlinge, af hvilket sistnämnda emellertid nu blott flyglarna återstå.[2] I Urdiala-skåpets midt sitter en rätt klumpigt tillyxad madonna under en baldakin med klöfverbladsbågar och däröfver ställda små torn. Flygeldörrarna äro brutna i tvenne, medelst gångjärn förenade delar, så att de, då de hopslagits, helt dolt skåpets inre[3]; deras öfre kontur är klöfverbladformigt utsågad — motsvarande baldakinens bågar — och i svicklarna därunder hafva (å de inre delarna) nu bortfallna bröstbilder haft plats: änglar, så som det framgår vid en jämförelse med vissa af de nedan nämnda skåpen.

Inom de 6 (ursprungligen 8) nischer, som uttagits i dörrarnas insidor och som öfverbyggts med baldakiner med stiliseradt löfverk i hörn svicklarna, äro placerade en rad små figurer, sammanställda i grupper skildrande scener ur Kristi barndomshistoria. Detsamma är förhållandet med Kumlinge-flyglarna, där emellertid nischernas byggnad är mera komplicerad, då de (å de inre hälfterna) medelst en inställd kolonn uppdelats i arkader, medan i gengäld svicklarna förlorat sitt löfverk och fått det ersatt af några små torn, erinrande om dem i Urdiala-madonnans baldakin. Äfven här är det Barndomshistorien, som återgifves.

t. ex. en madonna i Öfver-Järna (Södermanl.; af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 16, afb. af mig i Strängn.-Stud. I, fig. 16, och R. de l'art chrét. 1911, s. 303) samt andra med henne samhöriga bilder (hvarom se min anf. upps. i Strängn.-Stud. I, s. 42—46, R. de l'art chrét. 1911, s. 303—304, Sv. konsth., s. 125—126; till de där nämnda kan läggas en madonna i Västra Ryd, Uppl.).

[1] Afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 9, 15, samme förf., Finl. kulturh., s. 177, Tikkanen, Finsk tidskr. LXV, s. 161, Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 17; detaljer hos Meinander: De snidade altarskåpen i norden (Finskt mus. 1901, s. 23).

[2] Afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 12, Tikkanen: a. a., s. 165, Fett: a. a., s. 18. I det n. v. corpus är nu inställd en senmedeltida madonnabild (Meinander: a. a., s. 12, jfr afb. hos samme förf., Finskt mus. 1901, s. 23).

[3] Af den högra dörren är den yttre delen förlorad.

Hvad man omedelbart blir slagen af, är inkongruensen mellan hufvudbilden i corpus och flyglarnas figurer.[1] Denna styfva och satta lilla gumma med sin bondska fulhet har föga i släkt med de senare, dessa små näpna dockor med deras sirliga rörelser, behärskade, men expressiva åtbördsspråk och späda, långsträckta lemmar. Meinander[2] framkastar möjligheten af, att hon intagit en äldre, nu förlorad madonnabilds plats. Som af det följande skall framgå, tror jag denna hypotes icke behöfva tillgripas.[3] Under alla omständigheter har man rätt att, som Meinander också gör, här konstatera en helt annan formuppfattning än den, flygelfigurerna äro präglade af, och att alldeles bortse från corpus, då man går till en undersökning af de senare.

Det är dessa figurer, som af Meinander[4] jämföras just med reliefsviten i Hürup:[5] »Det är samma ornamentala utsmyckning i de båda grupperna: romanska klöverbladsbågar på kolonner med baser och kapitäl, som likna varandra, samt med hörnen ovantill fyllda av växtornament. De något långa gestalterna likna Kumlingefigurerna; draperiernas stil är densamma, och likaså de grova, uttryckslösa ansiktena med svullna ögon.» Jag kan ansluta mig till detta uttalande om också med en reservation mot dess alltför starka precisering. Helt täcka nämligen visst ej de båda stiluppenbarelserna hvarandra. Här, hos de finska skåpen, är draperingens hållning genomgående en enklare, kärfvare och, kan det tilläggas, något mera i släkt med hvad vi funnit hos kalvariegrupperna från Bro och Gualöf. Meinander[6] har härtill gifvit en förklaring: det föreligger här reminiscenser från äldre metallkonst, reminiscenser som yppa sig såväl i skåpens ornamentala detaljer som i figurernas egen stil. De metallplastiska föremål, han härvid närmast har i tankarna, äro de nordiska kopparantemensalerna, och särskildt hänvisar han till ett ibland dem: antemensalet från Nicolaikirche i Quern i Schleswig (Germanisches

[1] Jfr Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 14.

[2] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 7 not 1.

[3] Icke heller yttrandet hos Tikkanen: a. a., s. 164 (jfr Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 14) tror jag träffa det riktiga: »Att sidobilderna visa en längre hunnen utveckling än hufvudgruppen, är ett vanligt fenomen i tidigare konstepoker. Traditionens helgd ingår med figurernas helighet ett förbund mot alla konstnärliga nyheter. På samma sätt är ju t. ex. Atena-statyn i den ena af de forngrekiska gafvelgrupperna i Egina betydligt ålderdomligare än de omkring henne kämpande krigarna». — De allmänna stildragen hos denna madonna peka också mot en tid åtminstone ej stort äldre än 1200-talets slut; här finner man t. ex. den öfver bröstet korsade manteln, som jag tidigare (s. 171) framställt som utmärkande för denna epok.

[4] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 20—21.

[5] Mindre lyckligt nämnes samtidigt sviten i Nordhackstedt.

[6] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 16—19, jfr samme förf., Finskt mus. 1901, s. 22—23.

Museum, Nürnberg; detalj fig. 100),[1] som behandlats af Matthaei[2] och som af denne ställts i ett visst samband just med Hürup-relieferna.[3] Då Meinander utan tvekan accepterar den häfdvunna åsikten om dessa antemensalers nordiska ursprung — hvad Quern-antemensalet angår, har Matthaei[4] sökt stödja densamma med nya argument — hafva de finska skåpen, enligt hans mening, »hemortsrätt i den nordiska konsten, ehuru omedelbara förebilder numera saknas»,[5] och ehuru det väl är sannolikast, att de ej äro utförda just i Finland, utan utifrån importerade.[6] Så långt som i ett påstående om ett direkt verkstadssamband mellan det schleswigska arbetet och de finska låter han emellertid ej sin undersökning utmynna — denna fråga hålles tills vidare öppen. Senare har Meinander[7] dock gått ytterligare ett steg i positiv riktning och verkligen trott sig kunna utpeka den sökta ursprungsorten: Norge. Han hänvisar därvid till förekomsten af det strax nedan närmare omtalade antemensalet i Komnes, hvars figurala och arkitektoniska delar utan allt tvifvel stå i mycket nära släktskap med de finska skåpens, och han stöder sin hypotes dels genom att acceptera Fetts[8] om en i Norge skapad och af det öfriga Skandinavien upptagen typ för framställningar af den hel. Olof, en typ hvilken skulle återfinnas hos en finsk staty i Rusko[9] och alltså bevisa den faktiska förekomsten af en finsk-norsk konstkontakt, dels genom framhållandet[10] af vissa förhållanden af allmänt kulturellt slag, likaledes vittnande om en beröring mellan de båda länderna, som väl kunde tänkas äfven hafva kommit den finska konsthandeln till godo, särskildt de kyrkliga, af Bull[11] studerade norsk-finska förbin-

[1] Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., pl. III: 13, Brandt: Das schleswig-holsteinische Frontale im germanischen Museum (Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1896, pl. IV), Josephi: Werke plast. K. im Germ. Nat. mus., pl. XII, Meinander, Finskt mus. 1901, afb. s. 21. (Obs.: antemensalet är *detsamma* som det, Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 17 [efter Hildebrand: Från äldre tid., s. 45] omnämner som stammande »från en kyrka i Angeln i Slesvig-Holstein». Det har tidigare förvarats i Museum für Kunst und Gewerbe i Hamburg). — Detta antemensale tämligen närstående, åtminstone mera än något annat arbete af detta slag, är ett fragment med en tronande Kristus från obekant kyrka i St. hist. mus. (Montelius: St. hist. mus. Vägledn., sal 4, n:r 72 A).

[2] A. a., s. 33—43.

[3] A. a., s. 44, 226.

[4] A. a., s. 35, 40—43; jfr Brandt: a. a., s. 129: »Nach Stil und Technik[!?] gehört die Querner Tafel dem Norden an», Josephi: a. a., n:r 132: »Nordgermanisch (jütländisch? dänisch?).»

[5] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 39.

[6] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 22.

[7] S. Olof och Finland (K. og kult. II, s. 22—23).

[8] Se ofvan, s. 21 not 4.

[9] K. og kult. II, s. 21—22.

[10] A. a., s. 21, 23.

[11] Bull: Norsk-finske kirkelige forbindelser i middelalderen (Norsk hist. tidskr. 1910, s. 364—368).

delserna och birkarlarnas långväga färder. Med Rusko-statyn får jag framdeles (kap. 8) tillfälle att utförligt yttra mig — något utslag af norsk konst ser jag icke alls däri. Hvad de allmänna kulturförhållandena angår, äro de, som jag[1] en gång tidigare sökt visa, knappast af den art, att man har rätt att bygga stort därpå, åtminstone för den här ifrågavarande epokens vidkommande. Den äldsta notis, man äger om kyrkliga norsk-finska förbindelser, stammar från 1353 och kan för öfrigt lika väl gälla en svensk man som en finne.[2] Icke mycket äldre är det första säkra dokument, som rör birkarlafärderna — det förskrifver sig från 1328[3] — och äfven om man godtager traditionens uppgift om deras början åtminstone redan under Magnus Ladulås' tid[4] och alls icke glömmer deras oförnekliga betydelse för spridandet af västerländsk odling,[5] måste man ställa sig tveksam inför tanken, att denna betydelse sträckt sig så långt som till den högre konstnärliga kulturen och att dessa västerbottniska bönder och köpmän verkligen på eget initiativ bekymrat sig om forslandet längs de svårbefarna leder, de hade att tillryggalägga, af så pass svårtransportabla och skrymmande föremål som våra omfångsrika helgonskåp ända ned till så sydliga och utom de egentliga färdeområdena belägna trakter som dem, där Urdiala och Kumlinge kyrkor ligga, den förra ej långt från Tavastehus, den senare i skärgården utanför Åbo. Att de kunnat handla på direkt uppdrag af någon kyrklig beställare, är däremot naturligtvis icke uteslutet, men för att man i Finland haft sina ögon riktade västerut, mot norsk konst och norsk kultur öfver hufvud, saknas, som sagdt, nödiga bevis.[6]

[1] Olofsstatyn från Rusko (Finskt mus. 1912, s. 43).

[2] Bull: a. a., s. 366.

[3] Dipl. suec. IV, n:r 2676.

[4] Se Nordlander: Om birkarlarne (Hist. tidskr. 1906, s. 216).

[5] Jfr Nordlander: a. a., s. 244—249.

[6] Hvad till slut förekomsten af en liflig Olofskult i Finland angår och af en — för öfrigt synbarligen sen och föga liflig — Henrikskult i Norge (se Meinander: Sankt Henriks dyrkan utom Finland, Finskt mus. 1899, s. 47), bevisar detta naturligtvis ingenting — kunskapen om resp. helgon i de båda länderna har haft rikliga tillfällen att inträngа på skilda vägar (jfr därom Meinander, K. og kult. II, s. 21, 23—24). Visserligen böra finska pilgrimer ofta hafva uppenbarat sig på de vägar, som genom de nordsvenska landskapen ledde till Trondhjem, och faktiskt hafva dessa vägar spelat stor roll för öfverledandet af uppslag från konsten därstädes söder- och österut eller för en konstexport därifrån (se Cornell: Härnösand-utställn. kat., s. 4—5, jfr ofvan, s. 21), men att Finland berörts däraf, synes osannolikt, så mycket mer som, så vidt nu kan dömas, de konstnärliga förbindelserna med Norge af här ifrågavarande slag torde varit begränsade till vissa delar af Norrland. — På norska förebilder (eller snickare?) har för öfrigt tidigare Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 214—215 velat återföra en hel del finska korstolar från 1400-talets senare hälft — i Sagu (afb. a. a., s. 189, 191), i Nykyrko (St. hist. mus., Helsingfors, afb. a. a., s. 195—196 samt hos Meinander och Rinne: Finlands kyrkor I, Nykyrko och Nystad, Helsingfors 1912, s. 46—47) m. fl. — men hvad som härtill berättigar, har jag svårt att inse (jfr också

SKULPTURERNA FRÅN LUDGO OCH FRÖSKOG.

Meinanders hypotes har emellertid utan invändning och utan allvarligare förbehåll upptagits af Fett.[1] Ut vissa synpunkter finnes också rätt godt fog härför,[2] då han kunnat peka på en hel rad arbeten i Norge, okända för Meinander, som mer eller mindre direkt ansluta sig till de finska skåpen. Emellertid finnas sådana också i Sverige, om också i mindre omfattning. Det ena utgöres af resterna af ett helgonskåp — möjligen ett antemensale — i Ludgo (Södermanl.),[3] tre små figurer af ungefär samma storlek (h. 0,45 m.), föreställande två af de heliga tre konungarna samt ärkeängeln Gabriel ur en Bebådelse-scen.[4] Formgifningen är kanske här en smula oroligare, dräktfallet mindre regelbundet än framförallt i Urdiala-skåpet, men släktskapen är för påtaglig för att expressis verbis behöfva motiveras.[5] Ännu skarpare framträder den i ett nyligen till St. hist. mus. från Fröskogs kyrka i Dalsland förvärfvadt helgonskåp[6] (fig. 97), så godt som fullkomligt intakt bevaradt med undantag af förlusten af den yttre vänstra flygeln.[7] Grundformen är Urdiala-skåpets: på ett podium, här ytterligare höjdt af en därpå ställd »pall» med en klöfverbladsarkad, sitter en madonna mot en schackrutad dorsal och under en baldakin, framtill stödd af tvenne smala kolonner,[8] med klöfverbladsformiga, här dock redan svagt tillspetsade bågar, mot hvilka dörrarnas öfverkontur svarar. Flyglarnas indelning öfverensstämmer närmast med Kumlinge-dörrarnas; figurerna äro inställda under arkader, som där öfverbyggda med torn, men med bågar af mindre skarpt utpräglad klöfverform. I innerdörrarnas öfre svicklar äro insatta änglar

Tikkanen, Finsk tidskr. LXV, s. 160—161). De likheter, som påpekats mellan dem och vissa norska korstolar och -bänkar — från Kirkebö på Färöarna (Nat. mus., Köpenhamn; afb. hos Bruun: Gammel bygningsskik paa Færøerne, Foren. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1906, s. 320—321, 324—325, Fett: Norges kirk. i middelald., fig. 348), hvilkas norska proveniens väl dessutom ej är säker, i Mære (Nicolayser: Norske bygningar fra fortiden, Kristiania 1860—1877 I, pl. XIX: 8—12) m. fl. — synas mig helt oväsentliga och på sin höjd träffa de allmänna typ-, icke de afgörande stilformerna.

[1] For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 14—15: »I hvert tilfælde tilhører de [Urdiala- och Kumlinge-skåpen] helt den norske gruppe.»

[2] Själf har jag också tidigare (Strängn.-Stud. I, s. 39 not 1) icke helt ställt mig helt afvisande mot tanken.

[3] Afb. af mig i Strängn.-Stud. I, fig. 17, samt i R. de l'art chrét. 1911, s. 304 (de två konungarna).

[4] Ej den tredje konungen — Melkior — så som jag uppgifvit i Strängnäs-utställn. kat., n:r 15.

[5] Jfr af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 38—39, samme förf., R. de l'art chrét. 1911, s. 304—306.

[6] Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1913, s. 313.

[7] Däremot är polykromin åtminstone delvis förnyad. På flyglarnas utsidor äro målade sengotiska bladslingor, och på podiet läses en 1600-talsinskrift.

[8] Hvilka dock knappast äro ursprungliga; deras former äro renässansens.

Fig. 97. Fröskog (Dalsl.). (St. hist. mus.)

i halffigur,[1] i arkaderna 10 små bilder, hvilka fått sina platser omflyttade, men som från början varit sammanställda i grupper representerande Bebådelsen, Herdarne på marken, Konungarnes tillbedjan och Frambärandet i

[1] Figuren i den återstående högra ytterdörren är icke närmare karaktäriserad.

templet.[1] Utförandet är tämligen primitivt, och äfven i öfrigt äro figurerna stilistiskt ej kongruenta med de finska — lika litet som Ludgo-fragmenten, ehuru på annat sätt. Mest förvånande är emellertid att iakttaga, hurusom den stora bilden i corpus alldeles som i Urdiala helt och hållet bryter sig ur stilschemat. Dess bondska lusta för småkrusighet, detaljpåt och kurvatiska linjer kontrasterar nog så skarpt mot de smärre figurernas enkla draperibehandling; man jämföre t. ex. de undre, som med brännтång friserade bårderna af såväl moderns som barnets dräkter med Marias i Bebådelsen (öfverst till vänster i vänster dörr) och äfven där, som hos den knäböjande Kaspar (längst ned till höger i höger dörr), posen nödvändiggör vecklinjernas mjukare utdragning, saknas den petighet, det tycke af degknådning, som göra sig så breda hos corpus-gruppen. Men äfven med Urdiala-madonnan saknar denna all likhet — ännu en öfverraskning, som först i det följande kan förklaras.[2]

TRÄ- OCH METALLARBETEN I NORGE.

Belägenheten af detta arbetes ursprungskyrka, i ett till Norge stötande gränslandskap, ger ett skenbart stöd åt de gjorda uttalandena till förmån för en lokalisering af här ifrågavarande arbeten till landet väster om Kölen, hvilket, som jag nyss nämnde, den talrika förekomsten därstädes af andra hithörande verk förefaller att bekräfta. Oberäknadt det tidigare (s. 333) i förbigående omtalade träantemensalet från Komnes (Oldsagsamlingen, Kristiania)[3] — med Nådastolen inom ett af evangelistsymbolerna omgifvet fyrpass i midten, apostlarna inom klöfverbladstäckta arkader med vegetativa svickelfyllningar, det hela omgifvet och afdeladt medelst dekorerade ramlister — finnes här ett tyvärr mycket defekt, men särdeles vackert helgonskåp från Röldal, af hvilket fragmenten kommit dels till Bergens museum (delar af dörrarna med två af de heliga tre konungarna och en ängel i halffigur i den öfversta svickeln),[4] dels till Oldsagsamlingen i Kristiania (en Visitatio-grupp,[5] snarlik en dylik i den ena af Kumlinge-dörrarna). Ett fragment af ett antemensale (Bergens museum)[6]

[1] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 18, har till denna grupp räknat det ofvan (s. 183—184) behandlade Olofskåpet i Dädesjö. Själf är jag af bestämdt afvikande mening, åtminstone hvad corpus-bilden angår (se s. 184; jfr dock också nedan, s. 364, not 1).

[2] Sedan detta skrifvits, har i Vänga (Västergötl.) upptäckts och till St. hist. mus. insändts ett fragment af ytterligare ett arbete af detta slag: en sittande herde (h. 0,28 m.) ur en framställning af Bebådelsen för herdarna, så godt som i detalj motsvarande figuren öfverst till höger i Kumlinge-skåpets högra dörr.

[3] Afb. hos Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 50, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 9.

[4] Afb. hos Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 12—14.

[5] Afb. hos Fett: a. a., s. 16.

[6] Afb. hos Fett: a. a., s. 10.

från samma kyrka med klöfverbladsbågade arkader, men nu beröfvadt sina figurer, visar, att där måhända funnits ett antemensale af ungefär samma typ som i Komnes. Nu figurlöst är också ett skåp i Hedal,[1] men i sin arkitektur öfverensstämmande med de andra, vi känna — det har endast varit ännu rikare än dessa, då dörrarna upptagit ej mindre än tre figurrader. Corpus-bilden är däremot, som Fett[2] visat, ännu i behåll, en madonna[3] af ypperligt arbete, men där vi för tredje gången göra iakttagelsen af den bristande stilöfverensstämmelsen såväl med dörrarnas små figurer — hvilka man naturligtvis har att tänka sig af samma art som de, vi hittills mött — som med andra bevarade corpus-madonnor (i Urdiala och Fröskog). Det är dock icke blott arbeten i trä, som här i Norge äro att nämna.[4] Äfven i metall — drifven koppar — förekomma sådana. Oberäknadt ett fragment funnet på Allehelgenskirkens tomt i Bergen (Bergens museum), framställande en ungdomlig apostel(?) under en arkad[5] — med bågen allt fortfarande i klöfverbladsform, men öfverst spetsigt utdragen — kännas från Bergenstrakten tvenne relikskrin, det ena från Vatnaas (Nationalmuseum, Köpenhamn; fig. 98),[6] det andra från Thomas-kyrkan på Filefjeld (Bergens museum).[7] De drifna plattor, som täcka dessa af trä utförda skrin — sittande Kristus, krucifix, apostlar, helgon m. m. — förete så stor släktskap, att Fett[8] med all rätt menar dem, liksom också det nyssnämnda fragmentet, utgångna ur en gemensam ateljé, som han anser vara att lokalisera till Bergen.[9] Någon tvekan om att deras mästare varit norrman, synes han ej hysa, tvärtom inordnar han dem jämte de i trä skurna antemensalerna och skåpen i den inhemska utvecklingskedja, han menar sig kunna uppkonstruera ända fram emot 1200-

[1] Afb. hos Fett: a. a., s. 15.

[2] A. a., s. 14.

[3] Afb. hos Fett: a. a., s. 15.

[4] Fett: a. a., s. 16, hänför till denna grupp arbeten äfven en kungastaty, kanske en hel. Olof, i Bergens museum (afb. a. a., s. 19). Dess stilistiska samband därmed kan jag dock omöjligen se. Statyn torde vara väsentligt äldre, från 1200-talets början.

[5] Afb. hos Fett: a. a., s. 7.

[6] Afb. hos Worsaae: Nord. Olds., fig. 525, Stephens: Oldn. run. mon. I, s. 476 B, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 43, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 5—6 (detalj), Schirmer, sammast. 1905, s. 81.

[7] Afb. hos Christi: Om to Reliquie-Skriin og en Døbefont i Bergens Museum (Urda 1842, pl. XV: 1 a—b), Schirmer: a. a., s. 78, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 44—45, samme förf., Norges kirk. i middelald., fig. 127, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 6 (detalj), Bang: Den norske kirk. hist., fig. 108.

[8] Billedhuggerk. i Norge, s. 34, Norges kirk. i middelald., s. 45.

[9] Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 7.

talets slut[1] med utgångspunkt från det — enligt hans åsikt[2] — norska antemensalet från Flaavær (Bergens museum).[3] Hvad träskulpturerna närmast angår, anknyter han till Matthaeis och Meinanders uttalanden om metallplastikens förebildliga betydelse[4] och ser i utvecklingen i Norge en parallell till den, som skulle ha försiggått i Schleswig efter linjen Quern—Hürup.[5]

Fig. 98. Vatnaas (Norge). Relikskrin. (Nationalmuseum, Köpenhamn).

[1] Se Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 1—21, jfr samme förf.: Billedhuggerk. i Norge, s. 32—38, Nicolaysen, Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 158—159. Tidigare har Fett: Mattheus af Paris og hans stilling i norsk kunsthistorie (For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 199) i relikskrinens reliefer velat se en afspegling af Matteus' af Paris teckningsstil, hvad dock ej närmare utföres.

[2] Se Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 19, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 3.

[3] Afb. hos Bendixen, Berg. mus. aarsb. 1890: 4, pl. II, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 19, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 4. — von Sydow: Entwickl. d. figur. Schmucks d. christl. Altar-Antep. und-Ret., s. 123, daterar antemensalet till 1140—1170, troligen minst ett par decennier för tidigt; Bendixen, Berg. mus. aarsb. 1889: 2, s. 19, 1890: 4, s. 20, sätter det med större rätt till 1100-talets slut. Om dess tillverkningsort vågar jag ej hysa någon bestämd mening, men ställer mig öfver hufvud taget skeptisk mot tanken på ett inhemskt ursprung för så ålderdomliga och dock så pass säkert arbetade konstverk (jfr ofvan, s. 84—86).

[4] Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 10.

[5] Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 16.

Ett dylikt aprioriskt uppfattnings- och betraktelsesätt menar jag dock, särskildt då det gäller ett nordiskt material från så pass aflägsna sekel som 1100—1200-talet, vara utsatt för stora vanskligheter och löpa risken att komma till resultat, som måste betecknas som i hög grad osäkra. Äfven om, som sagdt, rikhaltigheten af det i Norge bevarade faktiskt innebär en presumtion för, att detta material skapats inom det land, där det är till finnandes, gifves däraf ingen verklig bevisning. En fördomsfri undersökning har ej rätt att räkna därmed annat än med uttryckliga förbehåll. De slutsatser, jag själf trott mig komma till, torde också tydligt nog ådagalägga dess faror och betänkligt störa de utvecklingslinjer för norsk konst, som Fett — för öfrigt med så mycken ästetisk finkänslighet och kombinatorisk skärpa — har velat draga.

Det skall dock villigt erkännas, att man, hvad relikskrinen från Vatnaas och Filefjeld angår, faktiskt kan peka på detaljer, som till synes rätt bestämdt tyckas vittna om deras ursprung ur en nordisk konstnärs ateljé. Jag afser dels formen för de nedre partierna med deras gallerier af korta kolonner, som både i sina proportioner och sin (i Filefjeld) geometriska dekorering m. m. visa omisskännliga öfverensstämmelser med ett skrin från Fortun (Bergens museum)[1] — troligen något äldre än de båda här behandlade[2] och på grund af reliefernas primitiva figurstil utan svårighet att beteckna som inhemskt — men framför allt de typiskt nordiska drakhufvudena vid skrinlockens kortändar — förenade af en genombruten ryggås, äfven den af rätt starkt nordiskt kynne — hvilkas likhet med de öfver gaflarna på norska stafkyrkor ofta förekommande odjurshufvudena särskildt af Schirmer[3] blifvit eftertryckligt framhäfd. Emellertid visar sig vid en närmare undersökning, att på *båda* skrinen dessa drakhufvud — jämte den mellanliggande åsdekorationen — *icke från början sammanhört med de figurala delarna;* den metall-lamell som sammanbinder dem, och som åtminstone på Filefjeld-skrinet ännu befinner sig i obrutet förband därmed, är senare fastnitad på skrinet, och det så vårdslöst, att den skymmer öfverpartiet af lockets drifna delar, närmare bestämdt öfverkanten af arkadernas bågar, ett stycke af glorian kring den tronande Kristi

[1] Afb. hos Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 6. Det med stiliserade bladrankor graverade listverket på Vatnaas-skrinet ger, om också mindre påtagligt, intryck af nordisk smak.

[2] Se Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 34, samme förf.: Norges kirk. i middelald., s. 45, samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 5.

[3] For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1905, s. 78—80, jfr också Nicolaysen, Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 159.

hufvud m. m.[1] Men än mer: det visar sig att detta vårdslösa förfarande upprepas äfven på andra partin af skrinen. På Filefjeld-skrinet bortskymmes ena foten af den längst till höger stående aposteln af en påspikad lamell, på skrinet från Vatnaas afbrytas bryskt på själfva kistans långsidor arkadräckorna af därmed löst sammanfogade och på annat sätt ornerade plattor, på dess ena kortsida synes den sörjande Johannes (fig. 99: a) fått sina fötter och fotplint afklippta, annat att förtiga.[2] Uteslutet är ju icke, att dessa oregelbundenheter kunna förklaras därigenom, att skrinen i senare tid blifvit af en oskicklig handtverkare reparerade, men egendomligt förblir otvifvelaktigt i så fall, att de uppträda hos *båda*, liksom äfven det förhållandet, att, likaledes hos *båda*, delar förekomma, som sinsemellan synas stilistiskt samhöriga, men alldeles intet hafva att skaffa med det öfriga — hos Vatnaas-skrinet listverken med löpande djur, hos Filefjeldskrinet plattan med de vackra medaljongerna omfattande en djurstrid samt allegorier öfver det tusenåriga riket, i sin eleganta, nästan klassiska hållning skarpt kontrasterande mot den öfriga kärfvare och primitivare dekorationen. Under alla omständigheter förlora vid denna upptäckt af ensemblens lösliga, och, som det synes, rent tillfälliga sammanhang, de i sig själfva typiskt nordiska drakhufvudena sin beviskraft för frågan om de figurala plattornas tillverkningsplats,[3] och naturligast synes mig vara att, om man nu vill anse själfva skrinen gjorda i Bergen, betrakta dem som sammansatta af disparata delar, icke förfärdigade på ort och ställe och direkt afsedda för den nuvarande ensemblen — bristen på enhetlighet delarne emellan vore i annat fall svårförklarlig — utan hämtade annorstädes ifrån och då från utlandet lika väl som från en annan norsk (utombergensisk) verkstad.

[1] Hur en drakhufvuddekoration af detta slag ter sig, där hela ensemblen befinner sig i ostörd enhetlighet, exemplifieras godt af ett annat norskt metallskrin, i Hedals kyrka (afb. hos Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 46, samme förf.: For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 8, Schirmer, sammast. 1905, s. 82—83) — af Nicolaysen: a. a., s. 162, dateradt till senast omkr. 1230 — hvilket, liksom skrinet från Fortun, äfven i figurstilistiskt afseende mycket väl tillåter tanken på inhemsk tillverkning.

[2] Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 3, förmodar kortsidornas figurer vara tagna från ett antemensale, där de synas honom mer berättigade. Jag ser emellertid ingen nödvändighet för denna hypotes.

[3] En viss, rätt belysande parallellföreteelse till dessa drakhufvudens anbringande utgöra, som jag haft anledning påpeka (af Ugglas: Hudiksvall: L'exposition d'art religieux ancien, R. de l'art chrét. 1914, s. 211) drakhufvudena på det i Trönö (Helsingl.) förvarade relikskrinet (afb. hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 517, samme förf: Kyrkl. konst., fig. 199, Schirmer, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1905, s. 85, af Ugglas: a. a., s. 211), ett Limoges-arbete, på hvilket, efter dess ankomst till norden, ett par drakhufvud af utpräglad nordisk typ anbragts öfver gaflarna vid det på takåsen fästa galleriet. (Schirmer: a. a., s. 85—86, som mycket riktigt observerat detta förhållande, menar att detta beror på ett inflytande från Norge, ett säkerligen oberättigadt antagande, då helt visst draktyper af ålderdomlig karaktär länge

Hvad som gör denna sistnämnda sannolikhet till mer än en hypotes, är icke blott, hvad förut yttrats om beröringspunkterna mellan de i trä skurna helgonskåp- och antemensalefigurerna — arbeten alltså, som stå bilderna på dessa skrin mycket nära — och de schleswigska relieferna, utan äfven de nya analogier just med dessa senare, som kunna påpekas hos de drifna metallfigurerna.

Man ställe bredvid hvarandra Johannes-figuren på Vatnaas-skrinets ena kortsida (fig. 99: a) och Maria i Grafläggningen i Hürup, och man skall genast se öfverensstämmelserna! Den mot kinden lyfta handen hålles något olika, men denna detalj är ju helt oväsentlig — gesten är ju annars Johannes' i Korsnedtagningen. Desamma här som där äro dräktlinjernas slappa och osäkra nedflytande, den lösa, icke sammanhållna långa manteln, rundningen af ansiktet med de svarfvade kinderna och de glåmiga ögonen. Äfven skrinbildens pendant, den skäggige aposteln på motstående gafvel (fig. 99: b), bör observeras. Här äro linjerna säkrare, hållningen mer frontalt statuarisk. Man får ett intryck af förminskad monumentalplastik, och tack vare den framför benen arrangerade manteln, underdräktens raka veck och de på ett podium nedåtskefvande fötterna erinras man direkt om våra Johannes-statyer ur de stora kalvariegrupperna.[1]

Fig. 99: a—b. Vatnaas (Norge). Gafvelsidorna af relikskrinet fig. 98.

Med allt detta i minnet synes det omöjligt att vidare fasthålla vid åsikten om den norska proveniensen af de skulpturverk, vi här studerat, antingen de äro i trä eller metall. Tanken på en norsk lokalskola arbe-

fortlefvat i vår liksom i Norges dekorationskonst, om det hos oss bevarade materielet än ej tillåter att bevisa det. Galleriet själft håller jag också, i motsats till Schirmer, med visshet som tillhörande skrinet i dess ursprungliga skick; snarlika former ses på en mängd andra Limoges-skrin t. ex. dem som afb. hos Molinier: Hist. gén. IV, s 180, Havard: Hist. de l'orf. franç., s. 287, Lampertz: Coll. Bougeois Frères, pl. s. 72—73, 98—99. — Ekhoff: S:t Clemens, s. 145, daterar skrinet till 1100-talet och »sannolikt dettas tidigare del» — en orimlighet redan af det skälet, att därpå framställes den på dessa skrin mycket vanliga scenen Tomas Beckets mord, som ju skedde först 1170! Skrinet är ej gärna tidigare än omkr. år 1200).

[1] Filefjeld-skrinets gafvelfigurer har jag icke varit i tillfälle att med tillbörlig noggrannhet undersöka. De afbildningar af den ena af dem, som gifvas hos Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 45 och Schirmer: a. a., s. 78, öfvertyga dock om, att äfven här kunna antecknas vissa, ehuru mindre påtagliga öfverensstämmelser med de schleswigska relieferna.

tande efter främmande mönster kan ju visserligen ej med slutgiltigt bindande skäl tillbakavisas,[1] men så spridt, som materialet är, finnes det heller intet, som gör den i högre grad trolig — denna lokalskola kunde ju vara svensk eller finsk nästan lika väl som norsk, och det faktum, de heterogent sammansatta relikskrinen låtit oss komma på spåren, tyckes helst böra tydas så, att den *icke* haft hemortsrätt väster om Kölen.[2] Alla trådar, vi hittills funnit, leda också otvetydigt mot ett bestämdt håll, söderut: mot (det medeltida) Danmark och särskildt mot det nordliga Schleswig. Det är en fingervisning som icke kan missförstås, och jag skall längre ned yttra mig om, hvad denna betyder.

4.

FRANSK INFLUENS?

Vi stå alltså åter vid de schleswigska arbetena och vända oss först till relieferna i Hürup. Hvar äga dessa sina stilistiska rötter?

Hertzsprung[3] har svarat: i *Frankrike*. Visserligen vågar han icke påstå, att de äro utförda i en fransk ateljé eller att deras mästare varit en fransk, i Danmark verksam konstnär, men han finner hos dem drag, som skulle tyda på, att de tillkommit under en bestämd fransk, under alla omständigheter icke tysk, påverkan. Dessa drag skulle vara af ikonografisk natur, men endast inför *ett* tilltror han sig emellertid ett mera positivt uttalande. Det gäller Limbus-scenen, där Hadesporten framställes som ett uppspärradt djurgap, ur hvilket andarna i fängelset framträda: »Vi have i Hyrup i udyrets gab et træk, der med bestemdhet peger andet steds hen end til Tyskland, hvor det kun kendes i en sammenhørende række af miniaturer, der intet slægtskab have med vore relieffer; i Frankrig er det sædvanligt.» Någon vidare stark bevisning är detta visserligen icke, men det andragna förhållandet är icke alldeles

[1] Jfr också nedan s. 351, not 1.

[2] Till det här sagda kan tilläggas, att Brandt, Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1896, s. 126, vill göra gällande, att det nyss påpekade och längre ned utförligare behandlade Quern-antemensalet skulle i särskildt hög grad likna det norska, målade antemensalet från Ulvik (Bergens museum; afb. hos Bendixen, Bergens mus. aarb. 1893: 8, pl. I, s. 7). Något genetiskt samband de båda verken emellan har jag dock svårt att tro på, äfven om jag anser Bendixens datering af Ulvik-antemensalet (a. a., s. 6) till omkr. 1300 minst 50 år för sen. I norsk plastik äger antemensalet sin närmaste parallell i de väl omkr. år 1250 snidade lektoriereliefera i Kinn (afb. hos Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 48—49, samme förf.: Norges kirk. i middelald., fig. 47, Berner, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1913, s. 90, 98) där måhända som Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 199—200 menar, en engelsk stilriktning uppenbarar sig.

[3] Aarb. f. nord. Oldk. 1901, s. 24. Upprepadt af Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 16.

betydelselöst, då, som Haseloff[1] påpekat, motivet före 1300-talet är karaktäristiskt just för fransk (och engelsk) konst och icke förekommer i Tyskland utanför den af honom studerade thüring-sachsiska miniatyrskolan oberäknadt vissa enskilda — dock därmed i sammanhang stående — bibelillustrationer.[2] Emellertid drar Hertzsprung väl raskt och väl oförfäradt sina slutsatser af detta enstaka faktum. Jag skall nedan (s. 357) återkomma härtill, då det i själfva verket långt ifrån att motsäga, tvärtom styrker min egen mening, som bestämdt afviker från Hertzsprungs, åtminstone så som den blifvit af honom formulerad.

ENGELSK INFLUENS?

I annan riktning, men med ett lika starkt tillbakavisande af tanken på en inverkan från tysk konst har Matthaei[3] uttalat sig. Någon urförligare analys, vare sig ikonografisk eller formell, af arbetena i fråga har han visserligen icke gifvit, men har likväl gjort gällande, att de liksom den schleswig-danska konsten öfver hufvud taget ända fram till gotisk tid skulle stå under ett bestämdt *engelskt* inflytande.[4] De skäl, med hvilka han vill stöda denna åsikt, äro så godt som samtliga af politiskt-historisk och kulturhistorisk art.[5] Utan att inlåta sig på en detaljerad bevisning, synes han antaga som en själfklar sak, att de nordisk-engelska förbindelserna under vikingatiden och missionstidehvarfvet icke blott bibehållit sin kontinuitet eller åtminstone sträckt sina verkningar ännu hela 1200-talet igenom, utan också att de hela tiden varit de exklusivt dominerande. Att den schleswigska skulpturen stammar från inhemska mästare, anser han också själfklart — det skulle endast vara om det koppardrifna antemensalet från Quern, som någon tvekan kunde råda, men äfven i detta fall »wird man eher auf angelsächsische oder nordische als auf südliche, deutsche Einflüsse schliessen müssen».

SCHLESWIG-TYSKLAND.

Matthaei har här uttalat sig i direkt opposition med sina egna äldre meningar,[6] enligt hvilka Schleswig ej mindre än Holstein kulturellt sedt skulle vara ett tyskt kolonialland med sin odlings rottrådar i västra

[1] Thür.-sächs. Malersch., s. 159—162.

[2] Sanoner, R. de l'art chrét. 1907, s. 323, omtalar motivet på ett spanskt grafmonument från 1200-talet i Pamplona, hvarom jag ej har närmare kännedom, men där det ju kan vara lånadt från Frankrike.

[3] Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 42—43, 221—226; som hypotes dyker denna tankegång redan tidigare upp hos samme förf.: Zur Kenntn. d. mittelalt. Schnitzalt. Schl.-Holst., s. 43.

[4] Hvad också skulle kunna förlikas med den ikonografiska observation, Herzsprung gjort, då Limbus-scenen med det odjursformade Hades-hufvudet i England t. o. m. är äldre än i Frankrike (se Haseloff: a. a., s. 160—161).

[5] Angående de analogier, Matthaei velat finna (Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 225) mellan vissa schleswigska och iriska korsformer, se tillägget till s. 261, not 4.

[6] Matthaei: Zur Kenntn. d. mittelalt. Schnitzalt. Schl.-Holst., s. 13—15, 19—20 (jfr dock ofvan, not 3).

och mellersta Tyskland (Rhenländerna, Sachsen-Westfalen). Och dock är det väl otvifvelaktigt, att han där träffat långt riktigare.[1] Att faktiskt England varit af en mycket stor betydelse för konstlifvet i det nykristnade norden, är en sak, som icke kan bestridas — och jag har ofvan (s. 84—86) försökt göra troligt, att just kopparantemensalerna särskildt starkt vittna därom — men dels saknas bevis för, att den engelska influensen verkligen sträckt sig in på det 13:e århundradet,[2] dels har man icke rätt att, som jag också uttryckligen framhållit (s. 73), ensidigt taga hänsyn till denna. Ju längre tiden led, hafva naturligtvis de tyska inflytelserna blifvit starkare och starkare, detta icke minst i ett gränslandskap som Schleswig. Redan 1100-talet är ju tidpunkten för den tyska odlingens målmedvetna framstöt mot norden.[3] Lübeck börjar sin kamp för expansionen af sitt baltiska välde, ett efter ett växa de germanska stadssamfunden upp i det wendiska landet: Stettin, Lüneburg m. fl., och få sin kultur bestämd af inflytanden från de platser inom det tyska moderlandet, som de haft att tacka för sin tillkomst och sin statliga organisation.[4] Danmarks äldsta arkitekturhistoria visar ju en tydlig orientering mot Tyskland och just de delar däraf, som Mattaei tidigare

[1] Jfr Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 108, not 2: »Sie [nordiska arbeten såsom kopparantemensalerna m. fl.] wirken alle eigentümlich, wodurch man sich nicht verlassen darf, sie in Beziehungen zu einer nordisch-germanischen (englisch-norwegischen) autochtonen Kultur zu setzen; wie Matthaei unter dem Eindruck Seeselbergischer Ideen häufig versucht.» Åtskilliga af Schmitz' i samma passus gjorda uttalanden skjuta gifvetvis öfver målet och röja en tämligen ytlig bekantskap med de där omnämnda monumenten, men de framhålla starkt, och af allt att döma i stort sedt fullt riktigt, just denna den tyska kulturens betydelse för den schleswigska, som Matthaei icke velat erkänna.

[2] Jfr ofvan, s. 77, not 4.

[3] Jfr ofvan, s. 29—30.

[4] Jfr ofvan, s. 34. — De fåtaliga förgotiska konstverk, som bevarats i de hanseatiska städerna, ge visserligen ingen klar bild af deras konstnärliga förhållande till moderlandet och äro ännu icke tillräckligt studerade, men vissa antydningar föreligga dock om, att detta icke varit mindre intimt än deras allmänt kulturella. Af en nederrhensk mästare är förhallen med sitt skulpterade tympanon vid det norra tvärskeppet af domen i Lübeck från 1200-talets midt (?) (Hach: Der Dom zu Lübeck, Lübeck 1885, pl. VII, Holm: Lübeck, fig. 56, se Hach: a. a., s. 18, Dehio: Handb. II, s. 255, Meier: Rom. Port., s. 50 [208], Hamann, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 240, not 2. [Månne dock ej Kristus-reliefen äger sin närmaste motsvarighet hos tympanon-Kristus i Münster-portalens tympanon? Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 61, sätter den i förbindelse med »niedersächsischen Reliefs vom Ende des zwölften Jahrhunderts»]). Michaelis-kirche i Lüneburg har ägt en (nu försvunnen) kandelaber af samma slag som den i domen i Braunschweig (Graeven: Der untergegangene siebenarmige Leuchter des Michaelis-klosters in Lüneburg, Zeitschr. f. christl. K. 1902, sp. 33—52; om Braunschweig-kandelabern, ett sachsiskt arbete från omkr. 1190, se Pfeifer: Der siebenarmige Leuchter im Dom zu Braunschweig, sammast. 1898, sp 33—50, afb. sp. 37—38) och Mundt: Erztauf. Norddeutschl., s. 21, 42, har påpekat vissa drag, som, må vara utan absolut visshet, kunna tydas som en påverkan från sachsisk konst på vissa nordtyska 1200-talsfuntar af brons. Något senare (omkr. 1300) finner Waldmann: Got. Skulpt. am Rath. zu Bremen, s. 40, not 3, en liknande influens, kanske från Magdeburg, hos figurerna från västgafveln af domen i Bremen (tvenne afb. hos Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl 34) o. s. v.

framhäft — Rhenländerna, Sachsen-Westfalen[1] — och utan att hafva underkastat saken en granskning eller kunna hänvisa till redan gjorda undersökningar, håller jag det för troligt, att äfven de kalkmålningar från 1100—1200-talet, som pryda så många danska kyrkor, stå under inflytelse från samma håll.[2] I Schleswig, där urkundligt mycket intima handelsförbindelser särskildt med Westfalen existerade och där »hospites ex ducatu Saxoniæ» just på 1200-talet omnämnas,[3] hafva förhållandena ej varit annorlunda. Äfven här pekar arkitekturen söder- och västerut,[4] westfaliska dopfuntar förekomma talrikt i landets kyrkor,[5] och ett och annat synes med större eller mindre bestämdhet tala för, att också figurskulpturen tagit intryck af den beröring, hvarom allt detta är vittnesbörd.[6]

Det står för mig därför som mer än sannolikt, att äfven de metall och träplastiska monument, som här intressera oss, hafva mottagit de uppslag, som danat deras stilistiska totalkaraktär, hvarken från Frankrike eller England, utan från de närbelägna södra grannländerna. Särskildt är man frestad att vända blickarna mot (det egentliga) Sachsen, det ledande skulpturlandet par préférence, detta icke minst på grund af den expan-

[1] Se Helms: Danske Tufstensk., s. 52—93; jfr Wrangel i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 400, Løffler: Udsigt over Danmarks Kirkebygninger fra den tidligere Middelalder (Köpenhamn 1883), s. 10—11, Hahr: Arkitekturens historia i öfversiktlig framställning (Stockholm 1902), s. 215, Lorenzen: Archéologie chrétienne en Danemark (R. de l'art chrét. 1906, s. 230).

[2] Jfr t. ex. målningarna i Jellinge (Magnus-Petersen: Beskr. og Afbildn. af Kalkmal. i danske Kirk., pl. I: 1—3, II: 2, III: 1—2 — säkerligen ej från omkr. 1100 som där [s. 6] uppges —) med sådana i Kloster Gröningen (afb. hos Doering: Die romanischen Malereien in der Kirche von Kloster Gröningen, Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 299—302, 305—306, 309—310, och af honom [sp. 310] daterade till 1215—1225; obs. bl. a. i scenen Salomo och drottningen af Saba bågen med de uppstående tinnarna!; jfr också Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 49, not 1). — Vissa likheter mellan väst- och mellantyska samt skånska kalkmålningar hafva också påpekats af Rydbeck: Medelt. kalkmåln. i Skånes kyrkor, s. 13.

[3] Se Bächtold: Nordd. Hand., s. 268—270, 295, Schäfer: Buch d. lüb. Vogts auf Schonen, s. XXII—XXIII, Ilgen, Hans. Geschichtsbl. 1899, s. 137—138, Kiesselbach, Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schl.-Holst. Gesch. 1907, s. 145, Reuter: Handelsw. in Ostseeg., s. 10—11. Om handeln öfver det gamla Schleswig-Hedaby, jfr också ofvan, s. 11.

[4] Se Helms: a. a., s. 57—71, Matthaei: Zur Kenntn. d. mittelalt. Schnitzalt. Schl.-Holst., s. 14 (jfr också Frölén: Nord. bef. rundk. I., s. 15—24).

[5] Se Sauermann: Mittelalt. Taufst. d. Prov. Schl.-Holst., s. 16—19.

[6] Så t. ex. förefaller mig det stilistiska sambandet uppenbart mellan Gröningen-emporiets figurer och den ofvan, s. 249, not 9 till föreg. sida, omtalade reliefen på tympanet i den s. k. Petersdörren i Schleswigs domkyrka, ehuru detsamma af Becket, Aarb. f. nord. Oldk. 1908, s. 149, dateras till så pass sen tid som 1182—1192 (medan Gröningen-emporiet åtminstone af några forskare ju hänförts till århundradets midt, se ofvan, s. 198, not 3). En stympad trästaty i Bjerning (Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 511) synes närstående en hel. Ansgarius från Westerstede (Oldenburg, Oldenburger Kunstgewerbemuseum, afb. hos Raspe, Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 267), som af Raspe: a. a., s. 274—275, bestämts som ett nederrhenskt-westfaliskt arbete från 1200-talets andra hälft o. s. v.

sionskraft, de därifrån utgående impulserna synts äga och hvars verkningar vi iakttagit ej blott på Gotland, men också i Tyskland självt.[1]

QUERN-ANTEMENSALETS FÖRHÅLLANDE TILL HÜRUP-RELIEFERNA M. FL.

Men förrän jag närmare inlåter mig på denna sak, kan det vara skäl att först något granska det samband, som enligt Matthaei (se ofvan, s. 332—333) skall existera mellan Quern-antemensalet (fig. 100) och de schleswigska passionsrelieferna, särskildt dem i Hürup. Matthaei menar detta samband vara skönjbart längs en utvecklingslinje, där det i trä skurna antemensalet i Ekwadt (Thaulow-Museum, Kiel)[2] skulle utgöra själfva förbindelselänken. Som Quern-antemensalet är detta också indeladt i tvenne rader rundbågiga arkader med en eliptisk mandorla i centrum, medan däremot svicklarna mellan bågarna äro fyllda af vegetativa ornament i stället för kupoltorn. Men detta är också allt. Någon upplysning om figurstilens eventuella släktskap står icke att vinna med Ekwadt-antemensalet som utgångspunkt; alla dess figurer hafva nämligen gått förlorade, och den enda af dem, som dessförinnan afbildats i Schleswig-Holstein-inventariet[3] (Kristus), är i reproduktionen alltför flyktigt utförd för att tillåta ett uttalande i den ena eller andra riktningen. I själfva verket förefaller det knappast troligt, att vi där skulle funnit en brygga byggd mellan Quern-antemensalets stil och den, som uppenbarar sig hos de träplastiska konstverk, vi här syssla med. Till den grad olika äro de båda, att de synas utgångna från helt olika förutsättningar, vara uttryck för helt olika smakideal och formprinciper. Till all den linjernas rörlighet i poser och dräktdrapering, som är utmärkande för antemensalets apostlar, finnes ingen motsvarighet hos Hürup-bilderna och ännu mindre hos de nyss behandlade, dem besläktade verken, våra kalvariegrupper t. ex. Där, i Quern, en extravagerande byzantinism med alla dess karaktäristiska drag (de i mantlarna invecklade underarmarna, de fladdrande veckflikarna, de gestikulerande händerna), här, framför allt hos kalvariefigurerna, en arkitektonisk bundenhet, en behärskad linjestränghet, som blott undantagsvis, t. ex. i Hürup-relieferna, mildras af vissa mer eller mindre klart uppfattade gotiserande drag.

Att verkligen ett arbete som det allmänt till omkr. 1200 eller det 13:e århundradets början daterade[4] Quern-antemensalet kunnat tjäna som

[1] Se ofvan, s. 279—280 och s. 345, not 4.

[2] Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., pl. III: 12, Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 38. Ett annat, nu försvunnet träantemensale, i Hellewadt, »dem Eckwadter gleich», beskrifves i Inv. Schleswig-Holstein I, s. 34 (jfr Brandt: a. a., s. 124—125, Matthaei: a. a., s. 44: »vielleicht etwas später als die von Quern und Ekwadt»).

[3] I, fig. 55.

[4] Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 39, Brandt: a. a., s. 126, 129, Josephi: a. a., n:r 32, von Sydow: Entw. d. fig. Schmucks d. christl. Altar-Antep. und -Ret., s. 35. — Själf har jag tidigare (Strängn.-Stud. I, s. 39) ställt mig något skeptisk till en så pass tidig datering, dock måhända drifven af en alltför stor försiktighet.

Fig. 100. Quern (Schleswig). Antemensale (detalj. Germanische Nationalmuseum, Nürnberg).

förebilden för själfva den arkitektoniska uppbyggnaden af det kanske ej stort yngre i Ekwadt[1] och också åtminstone indirekt spelat en viss roll för Hürup-reliefernas fasadindelning, ja, äfven för de svensk-norsk-finska helgonskåpens med deras nischer och med toureller fyllda svicklar, vill jag ej bestrida, men är långt ifrån nödvändigt att antaga; arkadindelningen är ju i sig själf ingen märkvärdighet — jag hänvisar t. ex. till det bekanta träretablet i domen i Minden,[2] ungefärligen jämnårigt med här ifrågavarande skulpturer (omkr. 1250)[3] — och torn som svickelfyllningar ingå ju i tidens vanligaste ornamentsförråd,[4] detta alldeles oberäknadt, att sprången i formernas utveckling såväl från antemensalet från Quern till det från Ekwadt, som från detta till Hürup-relieferna, synas alltför djärfva för att man skall kunna känna sig öfvertygad om dess organiska kontinuitet.[5] För vårt ändamål spelar allt detta emellertid en alldeles underordnad roll. Vid sökandet efter stilursprunget

[1] Se Matthaei: a. a., s. 43 (medan han s. 248 uppger 1200-talets midt!), Inv. Schleswig-Holstein I, s. 23, Brandt: a. a., s. 124. — Hellewadt-antemensalet förmodas af Matthaei: a. a., s. 44, vara något yngre än detta arbete.

[2] Inv. Westfalen, Kr. Minden, pl. 23, 25: 2, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. I, pl. 2.

[3] Münzenberger-Beissel: a. a. I, s. 39, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 452, samme förf., St. aus M.-Laach 1903, s. 449—450. — Äfven kan påpekas metallantemensalet från S:t Ursula, Köln (Kunstgewerbe-Museum, Köln; de Fleury: La messe I, pl. LXXXVII, von Falke: Deutsche Schmelzarb., fig. 13, Münzenberger-Beissel: a. a. II, pl. 2), ett arbete, enligt von Falke: a. a., s. 38—39, af den kölnske, under 1100-talets sista hälft arbetande guldsmeden Fredericus (Dess figurer stamma emellertid först från 1300-talets midt och dess ursprungliga användning som antemensale är mer än oviss, se Münzenberger-Beissel: a. a. I, s. 15, 70).

[4] Hvarför Matthaeis försök (Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 35, 40) att genom en hänvisning till förekomsten af sådana i danska kalkmålningar (i Jellinge, Magnus-Petersen: a. a., pl. II: 1, III: 2, och Aal, Magnus-Petersen: a. a., pl. X: 2) stödja sin hypotes om Quern-antemensalets inhemska tillverkning, är föga öfvertygande. Icke heller kan jag som Matthaei (s. 41) se mer än rent tillfälliga likheter mellan antemensalets Markus-lejonet och det, som är måladt i absiden i Taars (Magnus-Petersen: a. a., pl. XI: 5).

[5] Hur föga de påpekade utvecklingsmomenten betyda, ses däraf, att på det ofvan, s. 339, omtalade norska antemensalet från Flaavær, *såväl* kupolförsedda torn som ett blandornament, identiskt med svickelfyllningarna på Ekwadt-antemensalet, förekomma sida vid sida.

för de träplastiska monument, som här intressera oss, hafva vi, som sagdt, att helt och hållet bortse från Quern-antemensalet. Af den utredning af Schleswigs kulturella förbindelser, som nyss försökts, framgår också — jag upprepar det än en gång — att vi här vid lag närmast böra hafva ögonen fästa vid de delar af Tyskland, där vi redan förut så ofta funnit rötterna för nordisk skulptur: Sachsen-Westfalen. Att det just är Schleswig, som är våra skulpturers moderland, är ju visserligen ännu ej bevisadt, men vi hafva där funnit tillräckligt mycket, för att detta redan nu kan sägas äga en viss sannolikhet för sig och att vi åtminstone tryggt kunna följa de fingervisningar, det schleswigska materialet erbjuder.[1]

5.

BRO- OCH HALBERSTADT-KALVARIERNA.

Jag återgår nu, efter denna öfverblick öfver Bro-gruppens verkliga och påstådda stilfränder, till de gotländska bilderna själfva. Konstnärligt

[1] För att ännu offra ett ord på Quern-antemensalet, må påpekas vissa, må vara icke särdeles slående, likheter mellan dess apostlar och Kristus-reliefen i Genrode samt korskranksfigurerna i S:t Michael i Hildesheim (Petrus) — de stå under alla omständigheter på ungefär samma nivå, hvad angår de byzantinska formelementen — liksom de af Matthaei själf (a. a., s. 33; jfr Schmitz: a. a., s. 108, not 2) iakttagna beröringspunkterna mellan dess ornamentik och retablets från S:ta Maria zur Wiese i Soest (från 1220-talet, se ofvan, s. 299, not 4 till föreg. sida). Det förhållandet att i Sachsen icke kännes ett direkt motstycke till detta antemensale, behöfver ej utgöra någon invändning mot mina nyss uttalade meningar: där saknas ju också motstyckena till de sachsiska bronsportarna i Novgorod och Gnesen (se ofvan, s. 197) eller till de vid pass hundra år äldre portarna i S. Zeno i Verona (Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 11. Jahrh., pl. 1—2, 9, detalj hos von Vitzthum: Mal. und Plast. d. Mittelalt., fig. 43), hvilkas sachsiska, under alla omständigheter tyska ursprung åtminstone från vissa håll förfäktats (Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 25—26, Beissel: Die Erzthüren und die Fassade von St. Zeno in Verona, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 350; häremot dock von Vitzthum: a. a., s. 72). Men att verkligen i sachsiska metallateljéer äfven antemensaler tillverkades och därifrån exporterades till norden, framgår med all önskvärd tydlighet af ett verk som det enligt min mening från 1180-talet stammande antemensalet i Lynsjö (Skåne; se min upps.: Antemensalet i Lynsjö, Sv. slöjdför. tidskr. 1915, häft. 2 [ännu ej utkommet], afb. hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 127, Clemensson, Hist. tidskr. f. Skånel. IV, s. 102, bättre hos von Sydow: a. a., pl. VIII, och Rydbeck: Utställningen af äldre kyrklig konst från Skåne, Malmö 1914. Katalog, Malmö 1914, fig. 3). Det förefaller mig därför ej oantagligt att förutsätta en liknande proveniens också för en del af de danska kopparantemensalen — från Oelst (Nationalmuseum, Köpenhamn, von Sydow: a. a., pl. IX: 1), Stadil (von Sydow: a. a., pl. X—XI), Sahl (von Sydow: a. a., pl. XII—XIV, Steenstrup: Danm. Riges Hist. I, pl. s. 802—803, detaljer hos Mohrmann-Eichwede: Germ. Frühk. I, pl. 7—9), Tvenstrup (von Sydow: a. a., pl. XV—XVI) — ehuru först en ingående stilundersökning däraf kan afgöra denna fråga. (Hvad Oelst-antemensalet angår, påpekar von Sydow: a. a., s. 116, en öfverensstämmelse i ornamentiken mellan detsamma och de sachsiska Novgorodportarna, och äfven figurframställningarna torde vara förtjänta af en jämförelse med dessas; antemensalets af von Sydow: a. a., s. 123, föreslagna datum: 1150—1180 är mig under alla omständigheter mera acceptabelt än det som angifves af Jensen: Nat. mus. Middelald. og Rennæss. Vejledn. n:r 556: omkr. 1225. De öfriga antemensalerna sättas af von Sydow: a. a., s. 123, till omkr. 1200, ett troligen ungefärligen riktigt årtal, med undantag för antemensalet i Tvenstrup, som knappast synes mig äldre än inemot 1225.)

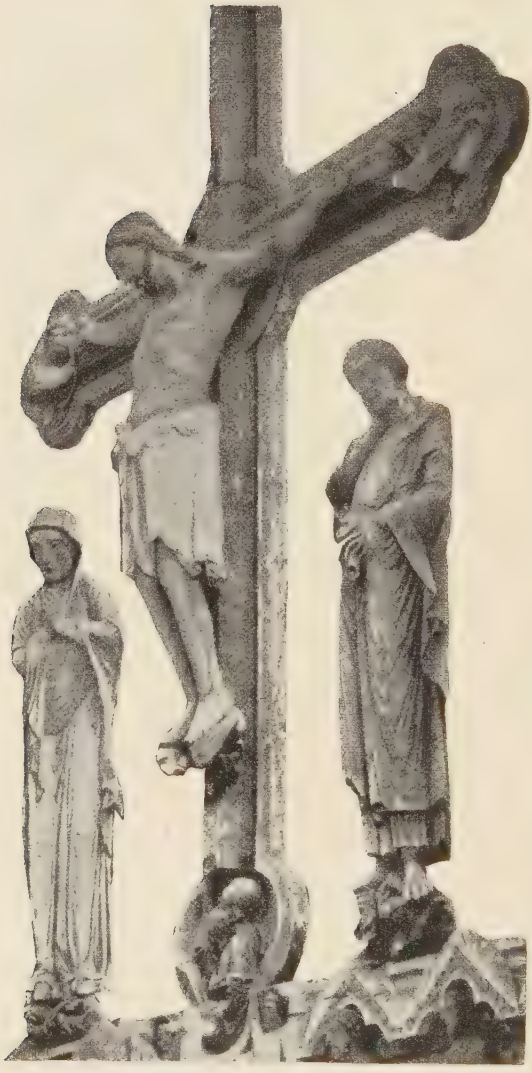

Fig. 101. Halberstadt, domen. Kalvariegrupp.

äro de, som vi hafva sett, öfverlägsna det mesta däraf och representera alltså den stilriktning, de tillhöra, på dess höjdpunkt. Utgående från dessa, gripa vi alltså den ledtråd, vår undersökning senast gifvit oss, och se oss om bland de sachsiska monumenten.

Det första, inför hvilket vi då stanna — och göra det ögonblickligt, så pass rätt förefaller det vid första ögonkastet, att vi råkat — är kalvariegruppen i domen i Halberstadt (fig. 101), ett arbete, tillhörande »den tredje sachsiska stilen» (se ofvan, s. 203—204) och tack vare Wolters[1] undersökningar daterad till omkr. 1220.

Vi hafva här en Mater dolorosa, som med de knäppta händerna lyfta till bröstet och hufvudet lätt böjdt åt sidan är iförd en fotsid, fötterna halft döljande kjortel och däröfver en mantel, kastad öfver hufvudet och framför öfverkroppen nedfallande i en af mjuka veckkurvor genomdragen flik. Posen är som Bro-Marias rak och stel, och äfven den runda ansiktstypen med den breda pannan och något svullna kinderna är hennes. Som i Bro sveper den halberstadtska Johannes manteln omkring sig och stöder bekymradt hufvudet i sin högra hand. Tunikan lämnar som där fötterna bara, och dragens sorgbundna uttryck äga hos båda bilderna likhetspunkter;

[1] Beitr. zur Gesch. d. Skulpt. im Halberst. Dom, s. 48.

särskildt observerar man, att de egendomliga linjekurvor, med hvilka ögonbrynen utdragits öfver pannan, återvända också här i Halberstadt.

Men vid ett närmare betraktande visar sig snart, att skiljaktigheterna öfverväga det, de båda grupperna äga af besläktadt. Jag fäster mig då mindre vid, att hos den gotländska Maria den framtill nedhängande mantelfliken är längre än hos den sachsiska, att hon knäpper sina händer på annat sätt än denna,[1] eller att Johannes i Bro bär sin mantel något annorlunda arrangerad än i Halberstadt, viktigare äro de många oförenliga rent stilistiska elementen, särskildt såsom de framträda i draperibehandlingen. Af Bro-gruppens vertikala eller enkelt kurvatiska veckparallellism finnes hos Halberstadt-figurerna intet eller föga. De senare tillhöra ju — jag har nyss påmint därom — den »tredje» sachsiska stilen (före det franska inflytandets början) och dess karaktäristiska egenskaper: småkrusigheten, linjeoron, den barockmässiga »Verschnörkelung», som vid 1200-talets början kom på modet, delas också af dem, må vara i mindre utpräglad grad än en del andra samtida monument (Henrik-grafven i Braunschweig, änglarna i Hecklingen m. fl.).[2] Mantelflikarna, som nedfalla från Marias händer, äro genomkorsade af småveck och brytningar, kjortelbården hopar sig i en oredig massa öfver fötterna, den del af manteln, som Johannes lyfter med sin vänstra hand, snor sig rundt i en kapriciös volut — detta för att framhålla blott de mest i ögonen fallande detaljerna. Men mer än så: de beröringspunkter de båda grupperna emellan, vi nyss funnit, få blott en relativ giltighet af det faktum, att de på ömse håll återgå på byzantinska formelement. Som Wolters[3] klargjort, är Halberstadt-figurernas stil snart sagdt alltigenom uppbyggd af sådana, ja, man kan nästan med visshet utpeka själfva dess omedelbara, om ock fritt följda och med reminiscenser annorstädes ifrån kompletterade förebild, den 1205 af biskop Konrad just till Halberstadt-domen gifna silfverpatén, som ännu i dag förvaras i kyrkans skattkammare, med en

BYZANTINSKA ELEMENT.

[1] Se därom nedan, s. 352, not 3. Egendomligt nog möter däremot detta sätt att knäppa händerna hos de båda s. 330 omtalade Matres dolorosæ från Häggesled och Lyby, liksom också hos Mater dolorosa i Lübeck. Någon betydelse vågar jag dock ej tillmäta detta faktum, helst som motivet finnes upptaget också hos ett par norska 1200-talsstatyer från Giske (Bergens museum, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 34 a) och Östsinnen (Oldsagsamlingen, Kristiania, Fett: a. a., fig. 64). Eller föreligger också hos dem ett samband med här behandlade grupp? Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 16, 18, omtalar dem verkligen i sammanhang med vissa »fra metalarbeiderne paavirkede arbeider» — han afser just bl. a. de finska helgonskåpen och skåpet ifrån Röldal — och onekligen föreligger en del, som talar härför (jfr också Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 26—27). Men i så fall hafva vi här att göra med verk af en afläggare af den stilgrupp, hvarmed vi här syssla, och dess förhållande därtill måste under alla omständigheter öfverlåtas åt framtida forskningar att utreda (jfr äfven nedan, s. 364, not 2).

[2] Jfr Wolters: a. a., s. 36—40.

[3] A. a., s. 28—35.

Golgataframställning drifven i botten.[1] Byzantinsk är Marias dräkt med den öfver hufvudet liggande och öfver axlarna bredda manteln[2] samt manteldraperingen hos Johannes, byzantinska — må vara icke exklusivt — gesterna för smärta (Marias knäppta händer och Johannes' i handen stödda hufvud[3]) byzantinska ansiktstyperna — framför allt Marias[4] — och de öfver pannan förlängda ögonbrynen.[5] Byzantinska äro vidare vissa detaljer, särskildt framträdande hos figurerna från Bro: omslagen på Marias framtill nedhängande mantelflik[6] och Johannes' i en krans lockar rundt tinningarna friserade hår.[7]

FJELSTRUP-KRUCIFIXET.

Några förhastade slutsatser få vi alltså akta oss för att draga af de likhetspunkter, vi funnit mellan de båda grupperna, och misstron emot dem stegras ytterligare vid en jämförelse mellan krucifixet i Fjelstrup — alltså ett af de krucifix, hvilka vi, som jag har utvecklat (s. 325—327), äga rättighet att betrakta som mer eller mindre trogna repliker af det försvunna i Bro — och krucifixet tillhörande den halberstadtska gruppen. De hos båda lätt åt sidan böjda kropparna, den gemensamma, föga differentierande aktbehandlingen m. m., kunna naturligtvis på intet sätt omedelbart konstituera ett sammanhang, och ländklädenas drapering — den mest upplysande enskildheten — är väsensskild.

Men just hos nämnda krucifix lägger man märke till en detalj, inför hvilken tanken på ett samband af ett eller annat slag icke låter sig afvisa. Jag afser de i halffigur framställda änglarna på det schleswigska krucifixets två återstående korsändar, som med framsträckta armar uppbära korsstammens inre tvärbjälke. I Halberstadt hafva vi dem också,

[1] Se Wölters: a. a., s. 28. Paténen afb. hos Dalton: Byz. art and archeol., fig. 318, Swarzenski, Ill. Gesch. d. Kunstgew. I, pl. 180—181; den är äldre än det nämnda årtalet och dateras af Dalton: a. a., s. 554, till 1000- eller 1100-talet (af Swarzenski: a. a., s. 181, och Diehl: Man. d'art byz., s. 639, till förstnämnda sekel).

[2] Jfr Dobbert: Zur byzantinischen Frage (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1894, s. 224).

[3] Jfr Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 305—306, Dobbert: a. a., s. 155. Handställningen hos Halberstadt-Maria, som med sin ena hand fattar om den andra, menar Wolters: a. a., s. 30, 35, *icke* vara byzantinsk (jfr också Dobbert: a. a., s. 155). Säkerligen med orätt. Åtminstone på *ett* håll har jag i byzantinsk konst anträffat densamma: hos en tillbedjande apostel bland mosaikerna i Sofiakyrkan i Kiev (Millet, Hist. de l'art I: 1, pl. II, Diehl: a. a., fig. 234; från 1000-talets midt, se Millet: a. a., s. 191, Diehl: a. a., s. 480). Jfr också ofvan, s. 351, not 1.

[4] Jfr Haseloff: a. a., s. 254—255.

[5] Jfr Haseloff: a. a., s. 299; motivet är kanske afledt från antika tragiska skådespelarmasker (se Dobbert: a. a., s. 217).

[6] Jfr t. ex. Basileos-figuren på baksidan af den ofvan, s. 256, not 4 omtalade s. k. Harbavilletriptyken (afb. hos de Linas, R. de l'art chrét. 1886, pl. II, Molinier: Hist. gén. I, s. 100).

[7] Likaså t. ex. på Harbaville-triptyken.

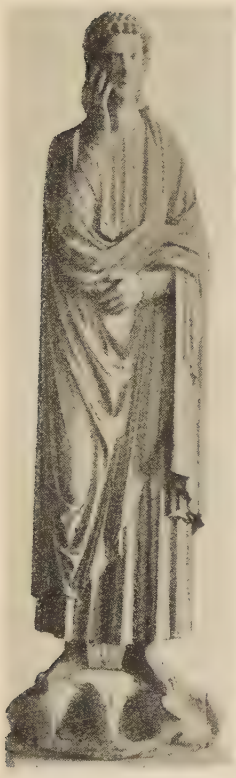

Fig. 102. Freiberg. Johannes (Altertümermuseum, Dresden).

fyllande precis samma funktion. Också för deras del förmodar Wolters[1] inverkan från byzantinsk konst: de änglar, som där, adorerande eller sörjande, ofta äro inställda *ofvanför* korsets tvärarm, hafva, menar han, här sammansmält med dem, som stundom uppbära den kring den himmelsfarande Kristus strålande mandorlan. Wolters hypotes är antaglig, men så mycket är visst: på samma sätt som här — som bärare af korsstammen i krucifixframställningar — förekomma dessa änglar aldrig i byzantinsk konst. Och det kan tilläggas: icke heller i västerländsk konst utanför den sachsiska. Det är på de stora sachsiska triumfkrucifixen, de gång på gång gå igen: så här i Halberstadt-domen, så i Wechselburg (fig. 47), så ursprungligen efter allt att döma i Liebfrauenkirche i Halberstadt — de äro nu bortfallna, men de senare på deras plats målade änglarna gör det mer än troligt[2] — så på de sachsiskt-hannoveranska krucifixen i Bücken och Alfeld.[3] Man kan utan att säga för mycket påstå, att de äro absolut karaktäristiska för sachsisk plastik under 1200-talets 2:a fjärdedel, och att, då man som i Fjelstrup påträffar dem, tyder detta på ett direkt samband med den sachsiska konsten.[4]

BRO- OCH FREIBERG-KALVARIERNA.

De likheter vi funnit mellan den sachsiska kalvariegruppens två frifigurer och de båda gotländska framstå till följd häraf i ett nytt ljus: icke som bevisande för ett omedelbart sammanhang, men i viss mån symptomatiska och uppmuntrande till ett fortsatt sökande bland den sachsiska monumentalplastikens monumentförråd. Af ett visst intresse är en

[1] A. a., s. 30—31.

[2] Den skulpterade Gud fader på den öfversta korsarmen, ännu bevarad och af samma slag som i Wechselburg, styrker ytterligare antagandet att kompositionen varit densamma som där.

[3] Se ofvan, s. 280.

[4] Äfven i sachsiskt måleri förekomma de korsbärande änglarna, ehuru, så vidt jag vet, blott undantagsvis; det enda exemplet jag känner är nämligen en miniatyr i ett evangeliarium i rådhuset i Goslar (afb. hos Dobbert: Das Evangeliar im Rathause zu Goslar, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml., 1898, s. 156. Strzygowski: Iconographie der Taufe Christi, München 1885, s. 26, har tidigare med orätt betecknadt handskriftens miniatyrer som byzantinska; de äro af allt att döma utförda i Halberstadt under 1200-talets 2:a fjärdedel, se Dobbert: a. a., s. 183—188, jfr också Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 346—347, samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 362).

jämförelse mellan Bro-Johannes och Johannes i Freiberg-kalvariet (fig. 102). Här är under fransk, ej byzantinsk, påverkan[1] ett försök till kontrapost gjordt med större lycka än i Halberstadt: det vänstra benet böjes tydligt, och knät skjuter fram, om också utan att följas af någon höftlinjens förskjutning och utan att fötternas placering blir beroende däraf. Vi stå här inför ett stadium i kontrapostens utveckling, som fullständigt motsvarar det, den gotländske Johannes uppnått, hvarvid dock är att märka, att bildens fötter i Freiberg — liksom i Halberstadt — äro riktade med tårna utåt, medan de i Bro ställas parallellt på den enkla plint, som där ersatt de andras zoomorft bildade postament. Posen är hos Freiberg-Johannes samma byzantinska som i Halberstadt, men här finna vi, till skillnad mot hvad där är fallet, att manteln kastats öfver höger underarm, med dess långa flik nedhängande därifrån — ett arrangemang alltså af samma slag som i Bro.[2] Men själfva draperingen är ej densamma som hos den gotländska bilden — tyget samlas i en rätt kylsig massa, där manteln lyftes af armen — och veckens fall och faktur äro tämligen afvikande. Underdräktens raka, lodlinjen betonande fall är visserligen att anteckna, men den förkärlek för skarpa vinklar och hårda brytningar, som vi förut sett varit ett konstituerande drag i den tyske skulptörens draperistil, saknas inom den gotländskes.

Ännu mindre utbyte ger en jämförelse mellan Bro- och Freiberg-Mariorna liksom mellan de freibergska och schleswigska krucifixen, och resultatet af den gjorda jämförelsen blir detsamma som af den nyss företagna: likhetspunkter existera, delvis af rätt intressant slag (det böjda benet, mantelkastet öfver armen), men å andra sidan måste de stilskiljande momenten väl hållas i minnet, alltför bestämda som de äro för att man kan ställa de båda grupperna i någon omedelbar relation till hvarandra. Ännu aflägsnare är den eventuella släktskapen med Wechselburg-gruppen, alltför påtagligt för att behöfva uttryckligen framhäfvas. Anmärkas må blott, att den uppdelning af krucifixets ländkläde i ett öfre, veckrikare och ett nedre skikt, som ännu Freiberg-krucifixet saknar, men som därefter blir ett karaktäristiskt drag för de plastiska krucifix i Sachsen,[3] kan tänkas af betydelse för ländklädets drapering i Fjelstrup trots dess tämligen orediga gestaltning och rätt oförstående komponering af de olika delarna.

[1] Jfr ofvan, s. 211.

[2] För öfrigt också det af byzantinskt ursprung; man jämföre t. ex. Johannes på Halberstadt-paténen.

[3] Jfr ofvan, s. 233.

Fig. 103. Magdeburg, domen. Aposteln Petrus.

BRO-GRUPPEN OCH MAGDEBURG-SKULPTUREN.

Här är emellertid att hänvisa till en annan grupp sachsiska skulpturer, som vi hittills haft föga anledning att sysselsätta oss med, men som på denna punkt framträda med rätt till en viss uppmärksamhet: de figurala delar från en ofullbordad portal, som nu äro inmurade i det inre af domkoret i Magdeburg. Som jag i det föregående (s. 205—206, 257—258) framhållit, äro de de första exponenterna för de franska monumentalplastiska idéerna på sachsisk mark, idéer må vara utnyttjade af en mästare utan större mått af konstnärlig gestaltningsförmåga och af honom omsatta på ett nog så osjälfständigt sätt. Deras datum ligger kanhända Freibergguppens närmare än man hittills trott (omkr. 1225?),[1] och deras stil är, af allt att döma, bestämd af uppslag från Chartres, ej, som det också påstått, från Paris eller Reims.

Jag skyndar mig att från början understryka, att denna deras stil icke erbjuder några uttömmande analogier till våra gotländska figurers, men en del viktiga, hittills saknade drag däri återfinnas verkligen här och komplettera på ett lyckligt sätt dem, till hvilka motsvarigheter redan funnits annorstädes inom sachsisk plastik.

Ställ t. ex. Petrus-statyn (fig. 103) sida vid sida af den gotländska Johannes! Som dennes rektangulära, knappa kontur delas också af bilderna i Halberstadt och Freiberg, kan den här antecknas, men i detta sammanhang lämnas den ur räkningen. I stället fäster jag uppmärksamheten på fötternas ställning, icke fullt så stel som hos vår figur, beroende på det antropomorft bildade postamentets oregelbundna form — då framträder denna stelhet bättre hos en och annan af de för portalarkivolterna bestämda änglarna[2] (fig. 104) eller vissa af de visa och fåvitska jungfrurna[3] — men nedåtriktad (»hängande») som där. Kjortelns långa veck äga samma schematiska parallellism, samma vertikalism, samma profiler. I veckens förlöpande liksom i dräktbehandlingen i öfrigt saknas hvarje

[1] Se tillägget till s. 208, rad 1—5 uppifrån.

[2] Goldschmidt: Stud. zur Gesch. d. sächs. Skulpt., fig. 20.

[3] Goldschmidt: a. a., pl. II.

Fig. 104. Magdeburg, domen. Ängel.

spår af de hårda brytningar och kast i linjernas rörelse, som ju annars äro så kära för de sachsiska skulptörerna. Manteln lämnar vänster arm obetäckt och drar sig framför underkroppen snedt upp mot höger. Och här finna vi — i en motsvarande form af långt större exakthet än hos Freiberg-Johannes — denna dess hopsamling öfver den ena i jämnhöjd med midjan lyfta underarmen och detta platta, liksom af ett strykjärn glättade fall nedåt af den öfverhängande, i några enkla, onyanserade kast draperade fliken, som vi lagt märke till hos vår gotländska Johannes. Just detta sistnämnda drag är karaktäristiskt nog och återvänder också hos arkivoltänglarna.[1] Hos ingen af de tidigare granskade figurerna ha vi funnit det, och det måste, då vi här iakttaga det, tillmätas en rätt stark signifikativ betydelse.

Erkännas bör emellertid också, att här hos den magdeburgska Petrus andra, med Bro-figurernas stilkaraktär oförenliga detaljer uppträda vid sidan af de nyss omtalade. Mantelns skarpa, rätliniga stramning framför midjan står ju i direkt motsats till öfverkantens mjuka kurva hos den gotländska kalvariefiguren, och äfven om denna stramning uppträder i ovanligt outrerad form just hos vår Petrus-staty och ersättes af en något böjligare drapering hos änglarna, finnes icke ens hos dessa någon egentlig motsvarighet till det ifrågavarande draperimotivet hos den svenska bilden. Den ansats till kontrapostisk rörlighet, som Bro-Johannes företer, saknas helt och hållet i Magdeburg. Och de ansiktstyper, som där förekomma, äga blott föga släktskap med hans egen.

Hvad vår Mater dolorosa angår, i dräkt och pose byzantinskt inspirerad, söker man förklarligt nog förgäfves några mer upplysande paralleller hos de magdeburgska manliga figurerna. Men äfven de kvinnliga — de visa och fåvitska jungfrurna — förhålla sig i stort sedt oafhängigt. Dock kan man peka på sådana,[2] där manteln rundar sig i en flik mellan armarna, medan den dragits upp öfver bildens hufvud, samt hos en annan[3]

[1] Goldschmidt: a. a., fig. 20, 41.

[2] Goldschmidt: a. a., pl. II: de två längst till höger i öfre raden och den ytterst till höger i den nedre.

[3] Goldschmidt: a. a., pl. II: den 2:a från höger i nedre raden; jfr också den 2:a från vänster i samma rad.

— hvad viktigare är — en kjolvådens mjuka utdragning i en rad sega veckkurvor öfver marken. I sig självt är detta kanske icke af synnerlig stor betydelse, men faktiskt är detta drag snart sagdt enastående i sachsisk skulptur vid denna tid[1] — i viss mån med undantag för Mater dolorosa i Freiberg, med hvilken dock vår intet som helst har att göra — alltifrån Halberstadt-kalvariet till Wechselburg-skulpturen och Freibergs »Gyllene port».

SAMMANFATTNING.

För att resumera och draga konsekvenserna af det sagda: jag betraktar den skola, ur hvilken bl. a. de gotländska bilderna från Bro hafva utgått, som arbetande med uppslag gifna i sachsisk skulptur under tiden strax före och vid början af 1200-talets andra fjärdedel, men som en skola, hvilken stått utanför den konsekventa och målmedvetna utvecklingslinjen, eklektiskt tillgodogörande sig de erfarenheter, som vunnits inom den ena eller andra bildhuggar-»hyttan». Dess utgångspunkt har varit »den tredje stilen» i dess sista fas (Halberstadt-gruppen) och den under denna epok förhärskande byzantinismen. Afgörande intryck har den tagit af de nya franska, i Magdeburg propagerade stilidealen, men den har sträckt sina observationer ännu längre: till Freiberg, där man intresserat sig för de kontrapostiska försöken, kanske t. o. m. till Wechselburg (eventuellt Liebfrauenkirche i Halberstadt, S:t Moriz i Naumburg) om man verkligen, hvad dock ej kan anses säkert, där erhållit vissa impulser till krucifix ländkladernas drapering. Detta är själfva stilundersökningens resultat. Men äfven ett par ikonografiska skäl för min mening äro att andraga. *Ett* har jag redan anfört: änglabilderna på Fjelstrup-krucifixets korsändar — de äro fullt bevisande. Ett annat är Limbus-representationen bland Hürup-relieferna. Som det ofvan nämndes (s. 243—244) är det som ett odjursgap framställda Hades en för fransk och engelsk konst betecknande egenhet. Annorstädes förekommer den blott på *ett* håll: just i Sachsen (i miniatyrer).[2] Att det ej finnes något skäl att enbart för dess skull, med Hertzsprung, i dessa reliefer misstänka fransk influens, har jag redan uttalat. Så mycket större är det att i stället här se sachsisk. En sachsisk miniatyr har ägts af den sachsiska träsnidarverkstad, ur hvilken relieferna utgått, och den har blifvit kopierad för scenen i fråga.[3] Till sist kan måhända

[1] Jfr ofvan, s. 215, not 5.

[2] Jfr reliefen t. ex. med miniatyrerna i den heliga Elisabeths bönbok i museet i Cividale (från före 1217, se Haseloff: Thür.-sächs. Malersch., s. 15, pl. XIX: 42) eller i en handskrift i hertigliga biblioteket i Wolfenbüttel (Haseloff: a. a., pl. XLVI: 109).

[3] Relieferna vegetativa ornamentik kan för öfrigt jämföras med ornamentiken i en del af dessa sachsiska handskrifter (se t. ex. Haseloff: a. a., pl. IV: 3, XXII: 46, XXXVIII: 88, Dobbert, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1898, afb., s. 143, 149, 158) — det är alltså ej omöjligt att det är denna senare, som legat till grund för och kopierats i Hürup-mästarens bågsvickelfyllningar.

framhållas, att den ikonografiska typ, våra krucifix företräda, med de tre spikarna, den lätt åt sidan förskjutna kroppen (Fjelstrup[1]) och halfslutna ögon (Bro, Gualöf[2]), torde, alla nödvändiga förbehåll till trots,[3] nog så ovanlig som den är vid denna tid, närmast kunna afledas från de stora sachsiska triumfkrucifixen, där dessa egendomligheter, med undantag för spikarnas reducerade antal, redan äro företrädda i domgruppen i Halberstadt.

6.

DATERING. Skolans verksamhetstid infaller alltså efter 1225, tidpunkten då de förebildliga arbetena i Halberstadt,[4] Magdeburg och Freiberg stodo färdiga, ja, under förutsättning af riktigheten af att dess hufvudmästare äfven varit bekant med krucifixet i Wechselburg, efter vid pass 1230. Som dess äldsta verk betraktar jag dels krucifixet i Fjelstrup, hvars ögon — åtminstone i den nuvarande öfvermålningen — stirra vidöppna och hvars hufvud är smyckadt med en krona,[5] samt den gotländska Bro-gruppen. Skolans yppersta frambringelse, den, där anknytningspunkterna till förebilderna klarast framträda, bibehåller denna senare mer än något annat af de besläktade arbetena det drag af dessa förebilders egen monumentalitet och tekniska öfverlägsenhet, som senare i de flesta fall gått förloradt.[6] Säkerligen har den också tillkommit före den tid, då man på Gotland själf hade mästare, som voro mäktiga att täfla med, ja öfverträffa grannländernas konstnärer och därigenom gjorde en import utifrån onödig, och jag ser däri ytterligare ett skäl att sätta gruppen till tiden före seklets midt, till 1230-talet eller senast omkr. 1240.[7]

[1] Likaså, än tydligare, krucifixet i Nordhackstedt, om hvars samhörighet med vår skola jag dock ej kunnat bilda mig ett begrepp (se s. 329).

[2] Möjligen också krucifixet i Fjelstrup (se s. 326, not 1).

[3] Se ofvan s. 352.

[4] Så som det framgår af den ofvan, s. 204, not 2 omtalade kalvariegruppen i Bücken, fortlefde de af det halberstadtska domkalvariet gifna uppslagen ännu långt in på 1200-talets senare hälft. Någon betydelse för vår skulpturgrupp har dock denna retarderade stilriktning knappast omedelbart haft, åtminstone såvidt jag kan döma af den enda, otillfredsställande afbildning af Bücken-gruppen, som stått mig till buds, kompletterad med Wolters analys (a. a., s. 50) af dess stilegendomligheter. Men det är af intresse att märka dessa uppslags förebildliga betydelse äfven för mellantysk konst under en epok, då de annars hade att utstå energisk konkurrens med nya, mer tidsenliga smakideal.

[5] Af Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 29, 248 är krucifixet tidigare dateradt till 1200—1225.

[6] Dock torde Fjelstrup-krucifixet vara ännu något äldre (jfr ofvan, s. 326—327).

[7] Icke till 1250—1275, som jag tidigare (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 33) menat.

Just på grund af afsaknaden af de nyssnämnda egenskaperna eller åtminstone deras försvagande måste Gualöf-gruppen betraktas som något yngre än den gotländska, om den ju också är långt ifrån den dekadans, som gör sig så kännbar i vår skolas senare alstring. Afståndet de båda grupperna emellan kan knappast vara alltför stort, något decennium på sin höjd, och tidpunkten omkr. 1250 eller strax därefter är väl det datum, som antagligast kan tilldelas bilderna i fråga. Däremot har dekadansen ohjälpligt inträdt hos Rörby-gruppens figurer med deras slappa linjeföring och tekniska svaghet, och de kunna för den skull svårligen vara äldre, men väl ytterligare något yngre än från omkr. 1275. Det föreligger till följd häraf heller ingen nödvändighet att med Jensen[1] betrakta den lilla elfenbensgruppen på bokpärmen från Horne som väsentligt äldre än den omkr. 1300 utförda metallpärmen själf, då den synes mig stå just Rörby-arbetena särskildt nära.

Af det sagda framgår, att den skola, som grundlagts under intryck från den sachsiska monumentalkonsten vid början af och strax före 1200-talets andra fjärdedel, med seg energi, om också i långsam deklination fortsatt sin verksamhet seklet igenom, och det kan därför icke vara förvånande, om man finner, att flera eller färre drag från yngre, afvikande riktningar smugit sig in i dess stil och på vissa punkter modifierat densamma. Sådana drag finner jag framför allt i Hürup-relieferna, där jag redan påpekat ett och annat (den kautschukmjukt ålande Maria i Grafläggningen m. m.) som på ett misstänkt sätt tycktes stå i samband med rent gotiska smakideal, och jag tvekar ej nu att med än större bestämdhet än nyss insistera på riktigheten af denna iakttagelse.[2] Jag kan därför på intet sätt dela Matthaeis[3] mening, att dessa reliefer skurits redan före 1250, utan är ganska viss om, att det icke skett förrän allra tidigast omkr. 1300, trots den ålderdomliga ornamentiken och bågarnas klöfver-

[1] Nat. mus. Middelald. og Renæss. Vejledn. n:r 568 C.

[2] Gotiska motiv vilja såväl Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 20, som Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 37—38, spåra äfven hos figurerna i de finska och norska helgonskåpen och antemensalerna, om också Meinander för sin del tillägger, att »den förträffliga, naturliga draperingen är visserligen närmast att betrakta som en reminiscens av den romanska stilen i Tyskland i början av 1200-talet». Under alla omständigheter föreligger där intet af den anknytning till höggotiska smakideal, som återfinnas här i Hürup, och de drag, som möjligen kunde göra anspråk på att kallas (ung-)gotiska, hafva sin rot i det studium af franskt-påverkade tyska monument, hvilket, som jag sökt visa, bidragit till utbildandet af den af vår skola omhuldade stilen.

[3] Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 48; så också Hertzsprung, Aarb. f. nord. Oldk. 1901, s. 17 och Dehio: Handb. II, s. 192. (Matthaei: Zur Kenntn. d. Schnitzalt. Schl.-Holst., s. 38, uppger — efter Inv. Schleswig-Holstein I, s. 311 — t. o. m. tiden omkr. eller strax efter 1200.)

bladsform.[1] Hvad angår passionsrelieferna i Nordhackstedt, hafva de af Matthaei[2] betecknats som »offenbar nach denen zu Hürup und zwar nicht unerheblich später angefertigt», en åsikt som jag själf icke har svårt att underskrifva, om också med det förbehållet, att de icke kunna anses som direkt kopierade efter de hürupska — i själfva verket är det mera den allmänna kompositionsindelningen än figurstil och figurgruppering, de båda sviterna hafva gemensamt — och att deras af Matthaei gifna datum (1200-talets slut eller 1300-talets början) måste framskjutas vid pass en 25 år, kanske mera.[3]

Sena arbeten, troligen ännu något yngre än Hürup-sviten (1300—1325? omkr. 1325?) äro den lübeckska gruppens figurer med deras böjliga höfter och en behandling af dräktvecken framför bröstet — uttagningarna dem emellan bestå af jämntjocka, liksom med en tumme i lera gjorda urgröpningar — påminnande om, hvad vi (s. 328) observerat hos Salome i scenen Kvinnorna vid grafven, men särskildt hos Maria har gotiseringen gått ännu något längre än där. Helt jämnåriga med Hürup-relieferna äro väl däremot de här ifrågakommande metallplåtarna på de norska relikskrinen;[4] det var ju just med Maria i Gravläggningen i Hürup, som vi funno den närmaste parallellen till den ena figuren på Vatnaas-skrinet.[5] Vanskligare är att bestämma en del af de andra arbetena. Trots deras

[1] Klöfverbladsbågar förekomma ännu t. ex. på kaniken Karl Erlandssons († 1295) grafsten i Västerås domkyrka (Lindegren: Mariakyrkan i Westerås, Stockholm 1898, fig. 47), biskop Jens Krags († 1300) grafsten i Sorö (afb. hos Løffler: Danske Gravst. fra Middelald., pl. XVIII: 92, samme förf.: Gravmonumenterne i Sorø Kirke, Köpenhamn 1888, pl. 3, samme förf.: Danske daterede Gravstene fra Tiden indtil Aar 1400, Aarb. f. nord. Oldk. 1887, s. 111), Vårfrugillets i Nyköping sigill 1330 (Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. III: 772) o. s. v. Hvad den vegetativa ornamentiken angår, må erinras om, att rent romanska ornamentsformer förekomma ännu t. ex. bland väggmålningarna af 1323 i Råda (Värml.; Mandelgren: Monuments scandinaves du moyen âge, avec les peintures et autres ornements qui les décorent, Paris 1862, pl. X—XI) och de enligt Lindblom, Fornv. 1911, s. 100, sannolikt först från omkr. 1350 stammande från Björsäter (Östergötl., St. hist. mus.; se sammanställningen af ornamentsmotiv hos Lindblom: a. a., s. 84, jfr ock ofvan s. 357, not 3).

[2] Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 48.

[3] Jfr ofvan, s. 329. Är verkligen det lilla med relieferna förenade krucifixet med dess korta, horisontalt veckade ländkläde af samma hand som dessa — hvilket dock ej synes mig säkert — är detta datum ytterligare att förskjuta ända fram till (tidigast) omkr. 1400, då dess ikonografiska typ, hvad såväl Schleswig-Holsteininventariet I, s. 290, som Hertzsprung: a. a., s. 14, göra uppmärksam på, pekar mot denna tidpunkt och ej, som Dehio: Handb. II, s. 320, håller före, mot 1300-talets början. — Däremot finner jag det troligt, att triumfkrucifixet i samma kyrka är betydligt äldre, kanske ej stort senare än det i Fjelstrup, som det i viss mån synes likna. (Åtminstone är det ej sengotiskt så som uppgifves i Schleswig-Holsteininventariet I, s. 290; Hertzsprung: a. a., s. 14—15, och Dehio: a. a. II, s. 320, tro det samtidigt med reliefsviten, jfr ofvan s. 358, not 1).

[4] Nicolaysen, Norsk hist. tidskr. III: 1, s. 161, har tillskrifvit dem 1200-talets början, Jensen: a. a. n:r 568 F daterar Vatnaas-skrinet till omkr. 1250. (Christie, Urda 1842, s. 381, har trott dem ej yngre än det 11:e eller 12:e århundradet!)

[5] Hvaremot den andra gafvelfiguren med dess mer arkaiska kynne och orörligare pose ju skulle kunna vara äldre än det öfriga.

ålderdomliga kynne finnes det, som Matthaei[1] iakttagit, anledning att förmoda, att skulpturerna i Bjerning äro af en tämligen ung, men stilistiskt retarderad mästare, som blott delvis begagnat sig af yngre fornelement — Matthaei[2] anslår hans verksamhetstid till 1200-talets midt, men själf vore jag, af grunder som jag ofvan (s. 327) antydt, benägen att framskjuta detta datum åtminstone ett kvartsekel.[3] Gruppen i Ottestrup är kanske rent af en kopia (från 1400-talet?) t. ex. af den från Rörby, och samma indirekta förhållande till en förebild af ett eller annat slag hafva måhända också grupperna från Lyby (kopia efter Gualöf-gruppen?), Häggesled och Berg.[4] Den från obekant kyrka stammande gruppen i St. hist. mus. är väl säkerligen ett originalarbete, men tidigast från 1300-talets början och ett af dem, som betecknar den gamla skoltraditionens upplösning under påverkan från nya, mera »tidsenliga» smakideal.

Bättre bibehåller sig däremot denna tradition hos de små figurerna i de helgonskåp och antemensaler, som vi funnit spridda i Finland och Norge liksom i vårt eget land. Det gäller särskildt skåpen från Urdiala, Kumlinge och Röldal, där den konstnärlighet och den tekniska kunnighet, vi funnit hos de äldre exemplaren af vår skola, ännu bibehåller sin nivå; Meinanders[5] datering af de finska skåpen till 1200-talets tredje fjärdedel — ej långt efter 1250 — torde därför åtminstone icke vara för tidig. Betydligt sämre äro antemensalet från Komnes och skåpet från Fröskog med dess klumpiga och styfva små figurer, och det synes mig därför knappast antagligt, att de äro äldre än århundradets sista decennier.[6] Ännu yngre tror jag Ludgo-bilderna vara (omkr. 1325?); särskildt i dräktbehandlingen närma de sig de stilegenheter, för hvilka den lübeckska Johannes är en företrädare.[7]

[1] A. a., s. 20.

[2] A. a., s. 248.

[3] Själfva krucifixet är måhända äldre än Mater dolorosa och trabes. Det är fastnagladt medelst 4, ej som annars 3 spikar, och ländklädet är på annat sätt arrangeradt — utan öfverfallande tygmassa vid midjan — än t. ex. i Fjelstrup. Möjligen betecknar det just den typ, hvarifrån Fjelstrup-krucifixets mästare utgått och som han omgestaltat efter uppslag från sina sachsiska mönster.

[4] Om Mater dolorosa från Berg har jag tidigare (i Sv. konsth., s. 131) framkastat den gissningen, att hon skulle kopiera just den motsvarande figuren i Bro. Otänkbart är det ej, då hon gifvetvis står denna närmare än någon annan, men säkert är det naturligtvis icke. Mästaren har varit en provinskonstnär af ringa skicklighet, som dessutom varit föga förtrogen med kyrkligt-ikonografisk praxis: han har utrustat sin sörjande Maria med en drottningkrona på hufvudet!

[5] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 21, samme förf., Finl. kulturh., s. 178.

[6] Å Fröskog-skåpet äro också baldakinbågarna brutna i en svag spets (alldeles som metallfragmentet funnet på den bergensiska Allehelgenskirkens tomt!); ett svenskt sigill med liknande bågform från 1277 är omtaladt ofvan, s. 169, not 4

[7] Man jämföre också dräktens brytning mot marken hos den skålbärande konungen med Maria Salome i Hürup! — Tidigare har jag (Strängn.-stud. I, s. 39) som approximativt datum nämnt 1250.

Hvad till slut antemensalet från Röldal och skåpet från Hedal angår, kan därom intet bestämdt uttalande göras, då ju där alla figurerna äro förlorade. Åtminstone det sistnämnda arbetet torde emellertid vara tillkommet icke långt efter 1200-talets midt, då madonnabilden i dess corpus — som dock stilistiskt ej haft med dörrarnas figurer något att skaffa — af allt att döma stammar från denna tid.[1]

7.

SKOLANS LOKALISERING.

Den här behandlade skolans verksamhetstid har alltså varit lång: tre kvarts sekel eller längre. Den nästa fråga, vi här hafva att göra oss är: hvar har denna skola varit lokaliserad?

Att det icke har varit på Gotland anser jag klart utan vidare bevisning, och att det icke varit i Norge, har jag förut försökt göra troligt. Det finnes dock verkligen en ännu icke påpekad faktor, som här måste framhållas och som verkligen vid första påseendet synes tala mot, hvad jag i sistnämnda afseende yttrat. Den nyss omtalade madonnan i Hedalskåpets corpus är skuren af en norsk konstnär — det är en sak, som icke kan betviflas, så nära som hon står vissa andra norska statyer, så en madonna från Hove (Bergens museum)[2] och en annan från Enebak (Oldsagsamlingen, Kristiania).[3] Men vid en närmare granskning förlorar detta faktum sin bevisande kraft. Jag påminner nämligen ännu en gång om, att madonnan i fråga är af en helt annan stilistisk karaktär än den, vi med bestämdhet kunna påstå att figurerna i skåpets dörrar ägt, att hon alltså icke är skuren af samma hand, som utfört dessa, samt att också madonnorna i skåpen från Urdiala och Fröskog alldeles på samma sätt stilistiskt äro oförenliga ej blott med de omgifvande småbilderna i respektive skåp, men också med hvarandra inbördes. Jag har svårt att förklara denna sällsamhet annat än på ett enda sätt: så väl till Hedal som till Urdiala och Fröskog hafva från utlandet importerats *tomma helgonskåp* (d. v. s. utan corpusbild) *blott försedda med figurframställningar på dörrarna*, och först på respektive mottagningsorter hafva de blifvit försedda med de stora corpus-statyerna, som utförts af tillgängliga inhemska mästare. En omständighet, som, enligt min mening, i viss mån talar för riktigheten af detta antagande, är det ej betydelselösa faktum, att Urdiala-madonnans mått ej fullt passa för dem, som skåpets

[1] Jfr strax här nedan!

[2] Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 89, Bang: Den norske kirk. hist., fig. 110.

[3] Fett: a. a., fig. 62.

förfärdigare afsett, då han i dorsalens kredering utsparat en plats för midtfiguren,[1] något som åtminstone vore svårförklarligare, om skåp och corpus-staty utgått ur samma verkstad, än om man antoge, att anskaffandet af den senare anförtrotts åt en särskild mästare, den där icke haft tillfälle att själf öfvertyga sig om de rätta dimensionerna af den ensemble, han fått i uppdrag att komplettera. Egendomligt förblir detta förhållande under alla omständigheter, och det är ej lätt att gifva en fullt tillfyllestgörande förklaring däraf. Pekuniära skäl hafva väl kunnat spela en viss roll — det blef naturligtvis ekonomiskt fördelaktigare att beställa blott en viss del af det, man önskade sig, i en beryktad och kanske ej prisbillig ateljé, som den här behandlade bör hafva varit, medan en anspråkslösare yrkesutöfvare fick sörja för resten — och som ett slags parallell härtill kan hänvisas till det nedan (kap. 10) omtalade gotländska altarskåpet från Slite, där den skulpterade figurala inredningen med visshet har en på Gotland bosatt mästare till upphof, medan själfva skåpet med dess målade dörrar med största sannolikhet hämtats från en nordtysk verkstad. Emellertid är det kanske en annan omständighet, som därjämte — och framför allt — bör hållas i minnet. Ännu på 1200-talet är bruket att inplacera kyrkornas kultbilder i en slutbar skåpanordning sällsynt nog, och så långt fram som vid 1300-talets början förefaller det, som var det åtminstone här i norden på de flesta håll okändt.[2] Det är dock en tidsnyhet, som annorstädes just under denna epok börjar vinna terräng,[3] och det är därför ej otänkbart, att man på de

[1] Se Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 7, not 1.

[2] Dorsalerna försågos med aftrappningar och fialer, men icke dörrar (se Meinander: a. a., s. 70—72; en dylik anordning möter hos den ofvan, s. 296, omtalade Olofstatyn från Bro); så också stundom äfven i utlandet (se t. ex. en madonna i Kirchrarbach, afb. i Inv. Westfalen, Kr. Meschede, s. 48, som icke torde vara äldre än 1300-talets första fjärdedel, kanske dess andra).

[3] Den exakta tidpunkten för de hopfällbara retablernas uppträdande är ej känd. Kugler: Pfälzische Studien (Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II, Stuttgart 1854, s. 736) och efter honom Otte: Handb. d. kirchl. Kunst-Archäol. I, s. 145, datera visserligen redan till 1100-talets slut ett par (målade) dörrar i domen i Worms, som skulle bevisa deras förekomst redan vid nämnda tidpunkt, men denna datering är, enligt Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. I, s. 42, omkr. 50 år för tidig. Under loppet af 1200-talet måste man under alla omständigheter föreställa sig, att de slutbara flygelaltarna uppträdt i Tyskland — i Frankrike äro de under hela medeltiden så godt som okända — äfven om där faktiskt intet belägg därför nu låter sig påvisa; de af Münzenberger-Beissel: a. a., I, s. 42—58, uppräknade och till 1200-talet daterade (i Altenberg, Doberan o. s. v.), äro med visshet samtliga yngre (Uppgiften hos Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 451, att det ofvan, s. 348, omnämnda retablet i Minden skulle vara hopfällbart, är falskt). Som flygelaltarnas öfver hufvud taget äldsta kända representant anför von Sydow: a. a., s. 68, ett Mariaskåp från Mule kyrka på Island (Nationalmuseum, Köpenhamn; afb. hos Wallem, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 46), som af honom visserligen — dock utan angifvande af skäl — dateras först till omkr. 1300, medan själfva statyn i corpus skulle vara från omkr. 1230, men hvars enhet-

håll, där man var ifrig att tillägna sig det nya modet, men ej hade tillgång till arbetare förtrogna därmed, vände sig vid en förefallande beställning till en mästare eller verkstad, där man visste att det begärda kunde effektueras, något som också förklarar, hvarför denna beställning gällt just det nyanskaffade föremålets liturgiskt sedt mindre betydelsefulla delar, ej, hvad man annars skulle väntat, själfva kultbilden i corpus.[1]

Hur som helst, så svårtydbart det anmärkta förhållandet är, kan man ej anse det berättigadt att af det enstaka faktum, att ett enda af de i Norge befintliga helgonskåpen omslutit en bild af otvifvelaktigt norskt ursprung, sluta till en lokalisering till Norge af hela vår skola som sådan.[2] För min egen del är jag benägen att förlägga densamma söder om Östersjön. Man kunde tänka på Magdeburg själft, där dess hufvudmästare ju lärt så mycket och där en bildhuggar-»hytta» arbetade ännu långt efter slutförandet af de arbeten, som vi i det föregående upphållit oss vid,[3] men med denna senare »hyttas» alster har vår skola intet att skaffa, och hvad Lübeck angår, där vi ju funnit ett par af hennes alster, kunna dessa, tillkomna vid en tidpunkt, då skolan redan stod inför sin upplösning, knappast tillmätas något högre mått af betydelse för frågans besvarande.[4] Det är i Schleswig, och närmare bestämdt dess norra och

lighet jag själf ej ser någon orsak att betvifla, äfven om jag tror det förfärdigadt först omkr. eller något efter 1250 (Jensen: Nat. mus. Middelald. og Renæss., Vejledn. n:r 581 B: »c. 1300», Wallem: a. a., s. 47, not 1: från 1471 [!]). Att här uppe i norden dylika ålderdomliga pjäser bevarats — till de här nämnda kunna läggas ytterligare en del, t. ex. ett Maria- och ett Olofskåp från Östra Wrams (Skåne; Hist. mus., Lund), båda från omkr. 1300 — medan ingen jämnårig kan påvisas på kontinenten, där typen dock för visso först utbildades, beror tvifvelsutan på samma förhållande, man torde hafva att tacka för, att här öfver hufvud taget bevarats ett förhållandevis så stort material af äldre träskulptur, nämligen kyrkornas fattigdom, på grund af hvilken man ej lika lätt, som man kunde det annorstädes under ekonomiskt gynnsammare förhållanden, hade råd att under senmedeltiden ersätta sitt »omodärna» bildförråd med ett nyare.

[1] Därför står åtminstone möjligheten öppen, att verkligen själfva det Olofsbilden i Dädesjö omslutande skåpet skulle, som det förmenats, höra samman med dem, om hvilka här är tal. Det måste dock anses i hög grad osäkert, och visst är, att corpus-figuren ej har något att göra med bilderna däri (se ofvan, s. 183—184).

[2] Helt förneka vill jag dock ej, att vår skola verkligen på inhemskt norsk botten fått en direkt eller indirekt därifrån nedstammande aflägare — inom hvilken jag emellertid icke är villig att söka ursprunget för de helgonskåp, antemensaler m. m., som i det föregående berörts — ifall verkligen de ofvan, s. 351, not 1 omtalade kalvariegrupperna kunna visas stå i något stilistiskt samband därmed. För närvarande kan intet med bestämdhet sägas därom. Existerar ett samband, torde det dock vara ett nog så löst; krucifixen i de nämnda grupperna äga t. ex. så godt som intet gemensamt med skolans vanliga typ.

[3] Se därom nedan kap. 8. Hamann, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 208, menar t. o. m., att »Magdeburg wird ein Mittelpunkt mittelalterlicher Bildhauerkunst».

[4] Att de schleswig-holsteinska konsthandtverkarna drogos från sitt land till Lübeck, är visserligen urkundligt bekant (se Matthaei: Zur Kenntn. d. mittelalt. Schnitzalt. Schl.-Holst., s. 142), men uppgifterna därom stamma från 1300- och 1400-talen, då Lübecks ställning som nordtysk kulturcentral var en annan än tidigare (jfr ofvan s. 28—29). Omöjligt är ju emellertid på grund häraf ej, att vår skola verkligen fått en aflägare i Lübeck och att Heiliger Geisthospitalets grupp där tillverkats, men mer än en gissning kan detta icke blifva.

mellersta del,[1] som man finner ej blott det största antalet af dess arbeten, men också en del af dess representativaste[2] och för utvecklingshistorien viktigaste;[3] det är därför dit, jag tror mig äga orsak att lokalisera vår skola, och därifrån, jag menar dess arbeten vara exporterade till Lübeck så väl som till de skandinaviska länderna, Gotland medräknadt. Möjligt är, att staden Schleswig var dess säte[4] och att skulptörerna där tillhört stadens handtverksutöfvare af lekmannastånd, men det är också möjligt, att vi här hafva att göra med en klosterskola — det sega framhärdande i den en gång omfattade stilriktningen, som behärskat skolans representanter, stämmer också väl med den traditionstrohet, som oftast utmärker medeltidens monakala konstateljéer — och tankarna falla då närmast antingen på det berömda, 1234 (eller 1240) grundade[5] franciskanerklostret i denna stad eller på det troligen redan 1173[6] stiftade cistercienserklostret i Lügum, beläget just i det nordschleswigska landets centrum, som snabbt tillväxte till ett af Danmarks förnämsta ordensinstitutioner tack vare en mängd privilegier och donationer,[7] helst som därifrån stamma ett flertal andra

[1] Jfr Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 30, 220.

[2] Detta äfven med minne af, att där bland det bevarade materialet helgonskåpen och de snidade antemensalerna alldeles saknas, ett faktum som dock kan vara tillfälligt. Jag kan i stället hänvisa till ett måladt antemensale i Riesebye (Inv. Schleswig-Holstein I, fig. 281) föga yngre än dessa — det dateras af Matthaei: a. a., s. 44, till omkr. 1300 eller strax därefter (så också Schleswig-Holstein-inventariet I, s. 186 och Dehio: Handb. II, s. 370) — där man ej blott möter en indelning i arkader med däröfver ställda småtorn, en i sig själf visserligen ej mycket sägande omständighet (jfr ofvan, s. 348), utan där tornen äro af en form (med koniska kalotter) rätt lik den, vi iakttagit på flera af skåpen i fråga. I Schleswig med dess sachsisk-westfaliska förbindelser kunna också skåpen, hvad själfva deras arkitektoniska indelning och uppbyggnad angår, hafva ägt en prototyp i ett verk som retablet i Minden (jfr ofvan, s. 348).

[3] Jag påminner särskildt om hvad jag ofvan, s. 327, yttrat om krucifixet i Bjerning.

[4] Staden stod ju i nära kommersiell kontakt med det sachsiska hertigdömet (se ofvan, s. 346) och att man äfven uppehöll konstnärliga förbindelser därmed redan på 1100-talet, framgår ej blott af den nyss (s. 346, not 6) påpekade likheten mellan tympanonreliefen i en af domkyrkans portaler, men också af ett kapitäl från den i stadens omedelbara närhet belägna (nu rifna) Mikaelskyrkan (afb. hos Helms: Danske Tufstensk. I, s. 62, Frölén: Nord. bef. nordk. I, fig. 108), hvars ornamentik (palmetter genomdragna af ett band) — för öfrigt återvändande också i Johannesklostrets kyrka i Schleswig och i kyrkan i Segeberg (Inv. Schleswig-Holstein II, fig. 1281, Haupt: Die Vizelinskirchen, Kiel 1884, fig. 61) — med stor tydlighet hänvisar just till Sachsen (se Helms: a. a. I, s. 61, not 3, med datering till 1100-talets senare hälft, Frölén: a. a. I, s. 120, II, s. 6, 8 med en något tidigare datering).

[5] Daugaard: Danske Klostre i Middelald., s. 443; det sistnämnda årtalet betecknar kanske tidpunkten för klosterbyggets afslutning (Lindbæk: De Danske Franciskanerklostre, Köpenhamn 1914, s. 103).

[6] Daugaard: a. a., s. 453.

[7] Se Daugaard: a. a., s. 454—455.

konstverk[1] — må vara utan stilistiskt samband med de här behandlade[2] — hvilka det ligger nära till hands att föreställa sig skapade på ort och ställe och som alltså skulle bevisa en blomstrande konstverksamhet inom klostrets murar. Det finnes dock en omständighet som, om man öfver hufvud taget får fasthålla hypotesen om vår skulptörskola som en monakal skapelse, synes gifva förstnämnda alternativ ett visst företräde.[3] Af åtskilligt att döma är det nämligen från Danmark — dit franciskanerna invandrat från Tyskland, sända på initiativ af Johannes de Plano Carpinus, ledare just af (franciskaner-)provinsen Sachsen![4] — som ordens medlemmar, år 1233, kommit till Visby,[5] alltså vid en tidpunkt ej långt före den, då den i stadens närhet belägna vallfartskyrkan i Bro planerade sitt stora konstinköp, och från samma håll torde de hafva sökt sig väg äfven till Norge, där de redan före århundradets midt ägde tre stiftelser[6]: i Kungahälla (i Bohuslän), i Bergen — hvarifrån eller från hvars närhet så många vår grupp tillhöriga konstverk stamma![7] — samt i Tönsberg, där, som Frölén[8] uppvisat, Olofskyrkan med stor sannolikhet anlagts efter Mikaelskyrkan i (staden) Schleswig som mönster.[9] Det ligger därför

[1] Korbänk (Inv. Schleswig-Holstein II, pl. 63) från 1200-talets slut (Dehio: Handb. II, s. 285); relikaltare med målade dörrar (Inv. Schleswig-Holstein II, pl. 64, detalj fig. 1547) från 1300-talets början (dörrarna yngre?; se Dehio: a. a. II, s. 285); antemensale (Nationalmuseum, Köpenhamn) synbarligen jämnårigt med samma altare — för visso ej från omkr. 1200 som Bendixen, Bergens mus. aarsb. 1889: 2, s. 22 menar eller ens från 1260—1270 som Hertzsprung, Aarb. f. nord. Oldk. 1901, s. 25 antar (Jensen: Nat. mus. Middelald. og Renæss. Vejledn. n:r 615: »fra Tiden henimod 1300»); abbotstaf af elfenben (Nationalmuseum, Köpenhamn; Worsaae: Nord. Olds., fig. 543, Jensen: a. a., n:r 572 D), troligen också från samma tid.

[2] Hertzsprung: a. a., s. 25, menar Lügum-antemensalet direkt influeradt af fransk konst (»mæsteren må være om ikke fransk-født, så dog fransk-lært»). Hans bevisning härför är emellertid icke mera bindande än den, hvarmed han velat stöda sin åsikt om fransk influens på Hürup-relieferna.

[3] För konstnärliga intressen äfven i det schleswigska franciskanerklostret talar förekomsten af rätt beaktansvärda figurala kalkmålningar — Nattvarden, Kristus på korset — på olika ställen i klostret (Lorenzen: De danske Franciskanerklostres Bygningshistorie, Köpenhamn 1914, fig. 5—6), väl från omkr. 1300.

[4] Se Lindbæk: a. a., s. 13.

[5] Lindström: Anteckn. II, s. 301, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 1000; detta betviflas dock af Hall: Jönköpings kloster (Medd. fr. N. Smål. fornm. för. I, s. 24), och Leinberg: De finska klostr. hist., s. 98, liksom Falk: Gregorius IX och Sverige (Festskr. till Malmström 1902 n:r 8), s. 9, anse det åtminstone ej höjdt öfver tvifvel.

[6] Lange: De norske Klostres Hist., s. 97.

[7] På grund hvaraf ju Fett: For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 7, tagit anledning att dit förlägga deras tillverkningsort.

[8] Nord. bef. rundk. I, s. 41—42, II, s. 14.

[9] I Finland omtalas intet franciskanerkloster förrän först 1403, men man har anledning att förmoda, att enskilda ordensmedlemmar redan på 1200-talet där ägnade sig åt själavård och predikning (se Leinberg: a. a., s. 103, jfr Gummerus: Klostren [i Finl.], Finl. kulturh., s. 122); så nära som den finska kulturen just under detta århundrade synes hafva stått den gotländska (se kap. 8), är det också troligt, att dessa, predikare eller allmosesamlare, närmast utgått från Visby.

icke utanför det tänkbaras gränser, att det varit en rekommenderande anvisning från någon medlem af det danskrekryterade franciskaner-»huset» i Visby, som föranledt de ledande i Bro att vid deras beställning vända sig till den schleswigska ateljén, hvilken väl också, så nära som de nordiska klosterinstitutionerna voro förenade tack vare sin organisation och personalernas förflyttningar,[1] haft många olikartade tillfällen till verksam reklam och sitt ryktes spridande. Några dylika hjälpkonstruktioner är det för öfrigt skäligen öfverflödigt att inlåta sig på. De nordiska ländernas allmänna kulturförbindelser voro för visso tillräckligt intima för att utan vidare motivera möjligheten af en kontakt också på det konstnärliga området[2] och för att, där en företeelse af någon större märklighet yppade sig, denna skulle blifva bekant och draga de intresserades ögon på sig, hvar så än platsen var belägen och af hvad karaktär den än varit.

[1] Jfr t. ex. de af Hall: a. a., s. 27—29 och Lindbæk: a. a., s. 264—267 meddelade fullständiga förteckningarna öfver ordens provinsialsynoder under 1200—1400-talen.

[2] Jfr ofvan, s. 21—23.

ÅTTONDE KAPITLET.

Den yngre sachsiska skolan. — Väte-mästaren.[1]

1.

SACHSISK SKULPTUR EFTER 1200-TALETS MIDT.

Ännu en gång hafva vi att rikta uppmärksamheten på konstförhållandena i Sachsen-Westfalen.

Det är omkr. 1250 — jag har redan (s. 217—218) framhållit det — som den skulpturens utveckling snart sagdt med ett slag upphör, vi kunnat följa från fas till fas allt från »Rogkerus-stilens» dagar fram till dess stora, tack vare den befruktande kontakten med fransk monumentalkonst framvuxna period, under hvilken nationella och främmande formelement uppgå i en högre, fast sluten enhet. Som af det följande skall framgå, möta vi ännu långt senare, i renhet eller i förvanskning, dessa element, men i det, som allt ifrån denna tid alstras, är själfva det organiska sammanhanget brutet, saknas den enhetliga riktlinjen för sträfvanden och ideal. Och än mer: den konstnärliga nivån sjunker — snabbt och säkert. Det är sant, att ännu åstadkommes så pass betydelsefulla ting som de fyra, troligen på 1260-talet[2] huggna statyer — grefve Gottfried von Kappenberg(?), biskop Dietrich von Isenburg samt de heliga Katarina och Laurentius[3] — med hvilka den ett par decennier

[1] Jfr af Ugglas: Olofsstatyn från Rusko (Finskt mus. 1912, s. 41—60) och i Sv. konsth., s. 128, 131.

[2] Bode: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 51 (där emellertid dessa yngre statyer ej skiljas från de äldre), Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 447, Savels: Dom zu Münster, s. 67, Clemen, Zeitschr. f. bild. K. XXXVIII, s. 101, sp. 2, not 1, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 98. (Senare, i Zeitschr. f. christl. K. 1906, sp. 380, har Hasak emellertid förmodat dem vara äldre, från tiden före 1247. Hamann, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 110—113, attribuerar dem till den också i Magdeburg-domens kor — före 1234 — verksamme s. k. mellanrhenske mästaren!)

[3] Afb. hos Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh. pl. 13—14, Savels: a. a., pl. 17, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk. fig. 82 a—83 b, Hamann: a. a., s. 35, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 486 (detaljer hos Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 104—105).

äldre utsmyckningen af paradiset vid domen i Münster[1] kompletteras af en framstående mästare med fransk, gotisk skolning,[2] eller som vissa af Magdeburg-domens talrika yngre skulpturer — kejsar Ottos och kejsarinnan Ediths sittande statyer (1200-talets midt),[3] den ståtliga hel. Mauritius (1200-talets senare hälft),[4] paradisportalens kloka och fåvitska jungfrur på kyrkans norra sida (1200-talets sista år)[5] m. fl. — samt Otto den stores, af tvenne allegoriska kvinnofigurer omgifna ryttarstaty på stadens Marktplatz (1250—1275),[6] arbeten där, under inflytanden från olika håll, en märklig, starkt naturalistisk, må vara ofta i manierism hamnande riktning gör sig gällande, en parallellföreteelse till de riktningar, som ungefär samtidigt kommo till stånd i Bamberg och Naumburg, i någon mån kanske också stående i samband därmed.[7] Och det är nu — mellan 1250 och

[1] Se ofvan, s. 277, not 1.

[2] Se Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 99, not 2, Dehio: Handb. V, s. 367. Clemen: a. a., s. 101, finner Magdalena-statyns stil starkt erinra om den strax nedan nämnde mästarens i Naumburg, »wo man sich zunächst nach Verwandten umsehen möchte», och Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 760, tror på en influens af ett eller annat slag från sistnämnda plats (jfr också Hamann: a. a., s. 114). Förvisso utan orsak. De likheter mellan Münster- och Naumburg-skulpturen, som kunna antecknas, bero helt visst dels på respektive mästares gemensamma franska skolning, dels på båda deras tillbakagripande på äldre inhemska stilelement (se nedan, s. 391—392, 398).

[3] Afb. hos Bode: a. a., s. 100, Paulsieck: Otto der Grosse in der bildenden Kunst (Festschr. d. Ver. f. Gesch. und Altertumsk. Magdeburgs 1891, pl. 2). Dateringen enligt Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom, s. 51, samme förf., Rep. f. Kunstw. 1898, s. 411 (medan han tidigare, i Pan II, s. 158, nämnt århundradets 2:e fjärdedel; så också Theuner: Bildwerke des 13. und 14. Jahrhunderts am Dome zu Magdeburg, Festschr. d. Ver. f. Gesch. und Altertumsk. Magdeburgs 1891, s. 111); Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 41, daterar statyerna alltför tidigt till århundradets början, Bode: a. a., s. 52, alltför sent till dess slut, Hamann: a. a., s. 261—262, sätter dem till samma tid som (den af honom alltför tidigt daterade) nordportalen.

[4] Hasak: a. a., fig. 36. Dateringen enligt Dehio: Handb. V, s. 334; enligt Bode: a. a., s. 101, först från 1300-talets början.

[5] Afb. hos Hasak: a. a., fig. 17, 21—27, Theuner: a. a., pl. 6—7, Hartung: Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland (Berlin 1896—1902), pl. 13, Hamann: a. a., s. 268, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 475. Dateringen enligt Dehio: a. a. V, s. 335, Theuner: a. a., s. 113, Bode: a. a., s. 54, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 792, Moriz-Eichborn: Skulpturencykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 162. Alltför tidigt äro de daterade af Hasak: a. a., s. 30 (1220—1240), Goldschmidt: Stud. zur Gesch. d. sächs. skulpt., s. 51 (omkr. 1240), Freyer, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 262 (likaså), Bachem: Sächs. Plast., s. 90—91 (1260—1276). — Anmärkas må att portalens tympanon (afb. hos Hasak: a. a., fig. 17, Hartung: a. a., pl. 13, Hamann: a. a., s. 268, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 476) är, som redan Bode: a. a., s. 54, påpekat, ett 1300-talsarbete (från omkr. 1350 enligt Dehio: a. a. V, s. 335; Theuner: a. a., s. 114, tror den samtidig med portalstatyerna, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 752, redan från omkr. 1240!)

[6] Hasak: a. a., fig. 34—35. Dateringen enligt Dehio: a. a. V, s. 339 (jfr också Bode: a. a., s. 52), enligt Kemmerich: Mittelalt. Porträtpl. in Deutschl., s. 205, redan från omkr. 1250 (Hasak: a. a., s. 38, sätter den till 1220—1230, Paulsieck: a. a., s. 80, till århundradets slut). Schmarsow, Rep. f. Kunstw. 1898, s. 422, ser däri ett mellanled mellan Otto- och Edith-statyerna och paradisportalens jungfrur.

[7] De yttre influenserna i Magdeburg äro ännu blott ofullständigt studerade, och åsikterna därom gå tämligen isär. Hvad Bamberg angår, har visserligen Bachem: a. a., s. 90, 95—96,

1270[1] — som de själfva skapas, de verk som öfver hufvud taget beteckna den toppunkt, öfver hvilken tysk medeltidsskulptur aldrig nått, och än i dag stå som en af världskonstens ädlaste och innehållsrikaste frambringelser, stiftarstatyerna[2] samt korskrankets passionsreliefer[3] och kalvariegrupp[4] i

eftertryckligt framhållit dess betydelse för denna tids Magdeburg-skulptur (medan Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., s. 51—52, samme förf., Pan II, s. 158, trott förhållandet ett omvändt och, med utgångspunkt i en alltför tidig datering af denna skulptur, uttalat sig för en influens *från* Magdeburg *till* Bamberg!), men åtminstone på den punkt där detta förhållande förefaller att framträda tydligast — hos ryttarmonumentet på Marktplatz, hvars likhet med den s. k. Stefansryttaren i Bamberg-domen observerats redan af Bode: a. a., s. 52 — måste man likväl, som Dehio: a. a. V, s. 339, påpekat, uttala sig med försiktighet, då detta i senare tid är mycket öfverarbetadt och t. ex. hästen så godt som ny. (Äfven de allegoriska kvinnorna äro delvis omgjorda, hvarför deras af Schmarsow, Rep. f. Kunstw. 1898, s. 422, framhållna, med vissa Bamberg-figurer öfverensstämmande slaviska anletsdrag icke kunna tillmätas alltför stor betydelse; mot Schmarsows sammanställningar har Weese: Bamb. Domsculpt., s. 164—165, not 219, uttryckligt vändt sig.) Hos paradisportalens jungfrur ser Vöge, Deutsche Lit. zeit 1905, sp. 2109, ett inflytande från Adamsportalen i Bamberg, medan Bachem: a. a., s. 88—89, vill spåra ett inflytande från Strassburg-domens sydportal — en tvifvelsutan fullkomligt ohållbar åsikt. Det samband med Strassburg, som portalen verkligen äger, gäller den strassburgska västportalen, men är af ikonografisk, alls icke stilistisk art, och tvifvelsutan föreligger här ett tämligen direkt beroende af fransk skulptur (se Dehio: a. a. V, s. 332, 335, jfr Freyer: a. a., s. 262; man märke också, att den ej stort yngre västfasaden icke, som Hamann: a. a., s. 265, gjort gällande, kopierar den strassburgska västfasaden, utan enligt Schmidt, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 35, sydtranssepten af katedralen i Rouen). Ännu osäkrare är Magdeburg-konstens förhållande till Naumburg; den starka, mot det monumentala sträfvande realism, som utmärker t. ex. Mauritius-statyn, har visserligen allmänna beröringspunkter med den därvarande skulpturen (jfr Dehio: a. a. V, s. 334, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 221), men de låta sig ej närmare bestämma och kunna vara tillfälliga, beroende på en gemensam tidstendens. — Till sist må påpekas, att den magdeburgska skulpturskolan ännu var i verksamhet in på 1300-talet; så sättes kejsar Otto-statyn på västportalens (afb. hos Bode: a. a., s. 101, Paulsieck: a. a., pl. 3, Hamann: a. a., s. 265, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 478) såväl af Bode: a. a., s. 100, som Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., s. 54, till inemot 1300-talets midt (Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 753, synes t. o. m. mena århundradets senare hälft; enligt Hamann: a. a., s. 267, not 1, är västfasadens arkitektur dock från 1320-talet, och Theuner: a. a., s. 116, har daterat statyn redan till omkr. 1310).

[1] Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., s. 10, 49, samme förf., Pan II, s. 156 — en datering som allmänt antagits (Dehio: a. a. I, s. 291, 292, Hasak: a. a., s. 70—71, Freyer: a. a., s. 206; Bergner: Naumb. und Merseb., s. 31: 1249—1280, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 758: 1260—1273. — Zürcher: Die Botenlaubischen Grabdenkmäler in der Klosterkirche zu Frauenrode, Neue Beitr. zur Gesch. deutsch. Altert. 1909, s. 33, not 5 till föreg. sida, menar däremot 1270 vara det tidigast tänkbara årtalet).

[2] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 1—3, fig. 66—68, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., pl. I—XIII, Hasak: a. a., fig. 65—69:a, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 18—29, Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 44—49, 51, Bode: a. a., s. 55—57, pl. s. 58—59.

[3] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 6, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., pl. XVIII, Hasak: a. a., fig. 71, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 33—37, samme förf.: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 425—427, Sauerlandt: a. a., pl. 54—55, Bode: a. a., s. 60.

[4] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 5, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., pl. XIII—XVII, Hasak: a. a., fig. 71, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 32, Sauerlandt: a. a,, pl. 50, 52—53. — Enligt Schmarsow: a. a., s. 49, skall läktaren stått fullbordad samtidigt med stiftarstatyerna, enligt Bode: a. a., s. 58 och Dehio: a. a. I,

Naumburg-domens västkor, mästerverk, hvilkas upphofsman, hur djupt han än bottnar i den äldre tiden[1] och hur mycket han än må ha studerat franska förebilder,[2] dock suveränt behärskar såväl traditionens erfarenheter som sina främmande erfarenheter och helt fyller sina skapelser med sin hänsynslösa individualism, sin monumentala känsla och sin dramatiskt gestaltande lidelse.[3] Men den store Naumburg-mästarens konst står, som Freyer[4] framhåller, alla förklaringsförsök till trots som en olöst gåta,

s. 292, vara något yngre, dock af samma mästare som dessa och stående i omedelbart samband därmed (häremot dock Zürcher: a. a., s. 32, not 5, med uppdelning af arbetena på flere mästare). — I Naumburg-domen förvaras ytterligare en del mästaren tillskrifna arbeten. Det viktigaste är en som pulpethållare framställd diakon (Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 4: 1, Schmarsow: a. a., pl. XX, Hasak: a. a., fig. 70, Bergner: Naumb. und. Merseb., fig. 31, samme förf.: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 238), i hvilket Schmarsow: a. a., s. 57, velat se ett renässansarbete från 1500-talets början, men hvars omedelbara samband med västkorets skulptur öfvertygande förfäktats af Weese: Bamb. Domsculpt., s. 163—164, not 218 (så också Moriz-Eichborn: a. a., s. 161, Bergner: Naumb. und Merseb., s. 43—44, samme förf.: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 291, Hasak: a. a., s. 76; äfven för Dehio: a. a. I, s. 292, verkar Schmarsows bevisföring »nicht überzeugend»); vidare, enligt Bergner: Naumb. und Merseb., s. 52—53, samme förf.: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 222—223, ett ofullbordadt tympanon med Deesis (Bergner: a. a., resp. fig. 38 och 177, Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 4: 3, fig. 71; enligt Dehio: a. a. I, s. 292, och Zürcher: a. a., s. 33, not 5 till föreg. sida, af en mästarens lärjunge), kanske också biskop Hildewards († 1032) grafvård (Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 4: 2, Schmarsow: a. a., pl. XIX, Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 30, Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 93), som åtminstone i Inv. Prov. Sachsen XXIV, s. 118, samt af Bergner: Naumb. und Merseb., s. 43, och Kemmerich: a. a., s. 207, tillskrifves honom, men som emellertid Schmarsow: a. a., s. 47, menar snarast vara ett lärjungearbete och som såväl af Dehio: a. a. I, s. 293, som af Buchner: Mittelalt. Grabpl. in Nord-Thür., s. 39, och Zürcher: a. a., s. 33, not 5, till föreg. sida, t. o. m. dateras först till 1300-talets början. Ett lärlingsarbete är väl också (enligt Dehio: a. a. I, s. 292) den medaljongrelief med Johannes döparens bröstbild, som är inmurad öfver Johanneskapellets dörr (Inv. Prov. Sachsen XXIV, fig. 72); af Bergner: Naumb. und. Merseb., s. 53, har den räknats till mästarens egenhändiga oeuvre. Till denna för samme förf.: Naumb. und Merseb., s. 52—53, Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 223, äfven ett arbete utom Naumburg: ett tympanon öfver ostportalen å katedralen i Mainz (Bergner: a. a., resp. fig. 39 och fig. 80, Hartung: a. a., pl. 118, Stix: Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, Jahrb. d. k. k. Zentral-Comm. 1909, pl. XXII); det är dock, som redan Vöge, Deutsche Lit. zeit. 1905, sp. 2109, och Back: Mittelrh. K., s. 14 påpekat och Stix behandling däraf (a. a., s. 123—125) till fullo klarlagt, visserligen influeradt af Naumburg-mästarens konst, men ej att tillskrifva honom själf.

[1] Jfr nedan, s. 391—392. Däremot äro de ej, som Dehio, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1890, s. 199, velat häfda, influerade från samtida frankisk skulptur (Bamberg), enligt hvad Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., s. 49—53, och Weese: Bamb. Domsculpt., s. 123—124, uppvisat.

[2] Att sådana verkligen bidragit till utformandet af hans stil måste anses otvifvelaktigt (se Weese: a. a., s. 124, Bergner: Naumb. und Merseb., s. 31, 44, Moriz-Eichborn: a. a., s. 392—393, not 225, Schmarsow, Pan II, s. 157, Zürcher: a. a., s. 33, not 3), men hur därmed närmare förhållit sig, är icke kändt, lika litet som platsen för hans studier. Hufvudsakligen bör det väl varit Reims (Goldschmidt: a. a., s. 50, nämner också Amiens och Paris).

[3] Jfr t. ex. Schmarsow, Pan II, s. 153—157. En exeges af den dramatiska regikonst, som mästaren utvecklar särskildt hos stiftarfigurerna, gifves utförligt, men med väl stark konstruktion af Bergner: Naumb. und Merseb., s. 34—43 (jfr också Inv. Prov. Sachsen XXIV, s. 106—116, och Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., s. 17—34).

[4] A. a., s. 275.

till sin djupaste karaktär utan samband med epokens öfriga alstring, och de enda sachsiska verk, som mera påtagligt visa sig tagit intryck däraf[1] — en serie statyer i domen i Meissen: Otto I och kejsarinnan Adelheid, Johannes döparen, den hel. Donatus m. fl.,[2] utförda strax före eller omkr. 1291[3] — visa bäst i sin oförmåga att tillgodogöra sig det väsentliga däri, hur isolerad den stod, hur långt framför och utanför sin samtid.[4] Så storslagna uppgifter som dessa ställdes också konstnärerna numer endast sällan inför. De hufvudsakliga uppdrag, som anförtroddes dem, blefvo förfärdigandet af de mer eller mindre omfångsrika och mer eller mindre anspråksfulla grafstenar, som, smyckade med en eller flere figurer, skulle pryda uppdragsgifvarnas eller deras anförvanters grafvar. Genomarbetningen blir allt mer handtverksmässigt grof och försummad, det intresse för kraftig, mot friskulpturen tenderande modellering, som besjälat mästarna t. ex. af monumenten i Braunschweig och Pegau, förloras allt mer, reliefen blir allt lägre och flyktigare, och till sist nöjer man sig med en häll med de aflidnas bilder inristade i den flata stenen.[5] Utvecklingen har gått sin rundgång: från Rogkerus-ateljéns guldsmedsgravyr till dessa fattiga arbeten från dekadanstiden vid det 14:e seklets inbrott.

2.

HEL. OLOF FRÅN VÄTE.

Men ryktet om förfallet tränger långsamt till de fjärranboendes öron. Ännu måste på Gotland, där den store Hejnum-mästarens ateljé först nyligen upphört att arbeta, den sachsiska skolans gamla berömmelse left kvar oberörd af de förändrade förhållandena och lockat öns unga, nyhetshungriga konstnärer.

En sådan var den, som jag i det följande benämner Väte-mästaren

[1] Se t. ex., Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., s. 54—55, samme förf., Pan II, s. 158, Bode: a. a., s. 60, Bergner: Naumb. und Merseb., s. 31—32, 53.

[2] Afb. hos Hasak: a. a., fig. 72—74: b, Schmarsow, Pan II, s. 152—155.

[3] Se Hasak: a. a., s. 80—81, Bode: a. a., s. 61.

[4] Att som Hasak: a. a., s. 81, synes böjd att göra, tillskrifva Meissen-statyerna Naumburg-skulptören själf är gifvetvis omöjligt. — Närmare än deras upphofsman kommer honom gifvetvis den ej obetydliga mästaren till det nyss (s. 371, not 4 till föreg. sida) omnämnda tympanet i Mainz samt till ett fragment af en omkr. 1300 utförd korläktare från St. Albans (?; nu i domen) sammastädes (Stix: a. a., fig. 78, Dehio-Bezold: Denkmäl. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 12) som i sitt dramatiska lif och realistiska uttrycksfullhet stå Naumburg-ateljén särdeles nära (se Vöge, Deutsche Lit. zeit. 1905, sp. 2109, Stix: a. a., s. 115—125, Dehio: Handb. IV, s. 237).

[5] Jfr Buchner: Mittelalt. Grabpl. in Nord-Thür., s. 15, 25.

efter hans viktigaste, en gotländsk kyrka tillhöriga verk, en stor, sittande helig Olof från Väte (St. hist. mus.; fig. 105).[1]

Det är ett stycke icke föraktlig skulptur, detta bredaxlade, storbyggda helgon, som i stel frontalpose tronar på sin med höga gafvelstycken försedda bänk och i sin ena hand uppbär ett rundt relikvarium,[2] medan den

Fig. 105. Väte. Hel. Olof (St. hist. mus.).

[1] H. 1,46 m. Ek. Fingrarna på vänster hand samt fotspetsarna äro stympade, kronans blad, med undantag af det främre, afslagna. Polykromin helt och hållet förstörd; de svaga spår af rödt, som ses på ärmarna, äro troligen rester af den öfvermålning, som vanställde bilden före dess förvärfvande till museet. Tidigare afb. af mig i Finskt mus. 1912, s. 45, öfverdelen (i detalj felaktigt) hos Hildebrand: Kyrkl. konst., fig. 133, samt hos samme förf.: Sv. medelt. II, fig. 63, 380.

[2] Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 254, betecknar föremålet i Olofs hand som en hanap — ett slags dryckeskärl — men som Bendixen, Bergens mus. aarsb. 1889: 2, s. 13, påpekar, är det snarare ett relikvarium, som afses, helgonets vanliga attribut, som här för första gången, säkert belagdt, skulle uppträda och som, enligt Bendixens hypotes (a. a., s. 14) genom inverkan från Gotland sedan upptagits i den öfriga nordiska konsten. Otänkbarheten att helgonet skulle utrustats med ett dryckeskärl som attribut är för öfrigt tidigare framhållen just af Hildebrand själf i Ant. tidskr. II, s. 372, not 1.

andra väl omslutit en storbladig yxa. Det är något fast, slutet och massivt öfver gestalten, groft men solidt, som erinrar om Hejnum-mästarens monumentala figurer. Också det breda, halfcylindriskt rundade, icke stort detaljerade ansiktet med dess tunga ögon under hvälfda ögonbryn, dess kraftiga underdel och stora läppar, omgifvet af en enkelt lockad skäggkrans, påminner därom — man erinrar sig särskildt Hablingbo-krucifixet. Det måste vara ett rasdrag, som röjer sig häri, en gutnisk kärfhet och stränghet, som saknar sinne för all sorts raffinement och elegans, men till gengäld har en ärlighet och påtaglighet, man måste göra rättvisa. Den patetiska besjälning, Hejnum-mästaren var mäktig af och som lyfte hans verk öfver begränsningen i hans egen anläggning, har upphofsmannen till vår bild visserligen föga af. Den är själsligt tämligen uttryckslös, denne krönte konung är en bonde utan rikare gemyt eller själffallen furstlighet i sitt uppträdande. Men det är en bonde, som är den förste i sitt byalag, lika säker att föra sin plog som ordet vid tinget i Roma, myndig och orädd, ett hufvud för sitt hus som i sin socken. Om konstnärens nationalitet kan man ej tvifla. Af de mera betydande träsnidare, som Gotlands medeltida konsthistoria kan uppvisa — Hejnum-mästaren ej undantagen, denne Sonderling, lika mycket gutnisk allmogeättling som »god europé» — synes han t. o. m. vara den, hos hvilken rasegendomligheterna starkast göra sig gällande.

I raden af mer eller mindre valhändta bygdekonstnärer kan han emellertid icke inordnas. Han är icke en man, hvilken, som de, lefver af resterna från en rikares bord, han har brutit sin egen väg, och hans smak liksom hans tekniska kunnighet är deras ofantligt öfverlägsen. Något af deras flyktiga handlag och mer eller mindre begränsade förståelse för deras uppgifter spåras ej hos honom. Han kan sitt handtverk perfekt och behärskar fullkomligt de element, af hvilka han bygger sin stil. Modelleringen är förträfflig, den plastiska linjeförningen säker.

Han är först och främst realist. Icke som innehållsskildrare — det har jag nyss påpekat — men med afseende på det, som under denna epok är en känslig mätare för de konstnärliga intentionerna: i dräktbehandlingen. Alla spår af Tingstäde-mästarens klassiserande byzantinism äro försvunna liksom också af Hejnum-mästarens — om uttrycket tillåtes — romantiska omdiktning af dräktstoffets faktur och fall i rent dekorativt syfte.[1] Hvad Väte-konstnären vill gifva, är intrycket af ett verkligt tyg, af en verklig dräkt. Materialet är i den af en gördel sammandragna

[1] Mästaren till kalvariegruppen i Bro måste i detta sammanhang lämnas å sido, då han ju med visshet icke är gotländing. De naturaliserande tendenser, man kan iakttaga hos honom (se s. 320), motvägas också af starka relikt från äldre tider.

underdräkten ett mjukare stoff, som vid midjan tillåter en mängd oberäkneliga brytningar af skarpt, men icke efter en viss »profil» skurna veck, i manteln ett en smula gröfre med färre och hårdare. Verkan skulle vara nog så enformig, om ej konstnären så väl, som han gjort, förstått att afväga dessa veck mot hvarandra och därmed åstadkomma en rätt kraftig och skickligt genomförd fördelning af belysta och skuggade partier.

Helgonet sitter, som sagdt, rent frontalt med underarmarna utsträckta i ungefär samma höjd och knäna bredvid hvarandra. Äfven manteln är tämligen symmetriskt anordnad: vänster axel lämnar den visserligen till hälften obetäckt, men dess nedre delar dragas båda stelt öfver knäna, där de korsa hvarandra. Ett eftertryckligt accentueradt draperimotiv tjänar emellertid till att äfven på denna punkt förtaga effektens monotoni: den kraftiga stramning, som manteln gör kring den högra armens armbåge, dragande en hel kil af konvergerande småveck fram under handen, i viss mån också den i zigzag brutna flik, som bildas af mantelns fall öfver vänstra knät längs benets sida. Manteln är försedd med en slags rundt halsen och framför axlarna löpande krage, på ett egendomligt sätt dekorerad liksom af tunna lameller, den ena fallande öfver den andra; troligen afses en pälsverksbesättning,[1] så som det framgår vid en jämförelse med vissa målade framställningar, där samma detalj förekommer och fått en klarare gestaltning t. ex. bland väggmålningarna i domen i Braunschweig (vid pass 1200-talets 2:a fjärdedel),[2] från Magdeburg-domens korsgång (sgraffitto, nu i Kaiser Friedrich-Museum, Magdeburg; samma tid),[3] i S:t Gereons dopkapell i Köln (samma tid)[4] eller från ett privathus i denna stad (Wallraf-Richartz-Museum, Köln; 1200-talets midt).[5] Denna detalj är värd att observera, och jag skall återkomma därtill. Man märke också de stora, runda uttagningarna längs underdräktens halslinning, som säkerligen ursprungligen omfattat olikfärgade glasflussbitar och förenats af en däromkring målad bård.[6] Kronringen är rätt hög och har, också den,

[1] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 31, tänker på en löst påsatt prydnad.

[2] Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 3 a. Enligt Dehio: Handb. V, s. 60, äro domens målningar började före 1226 och afslutade efter 1250; jfr Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal., s. 154—155 (Hasak: a. a., s. 11, daterar dem alltför tidigt till strax efter 1195).

[3] Se Paulsieck, Festschr. d. Ver. f. Gesch. und Altertumsk. Magdeburgs 1891, s. 69, pl. 1.

[4] Afb. hos Clemen: Die romanischen Wandmalerien der Rheinlande (Düsseldorf 1905), pl. 45, Janitschek: a. a., s. 150.

[5] Clemen: a. a., pl. 57, Heimann: Frühgotische Balkendecken- und Wandmalereien aus einem Kölner Wohnhause (Zeitschr. f. christl. K. 1906, afb. sp. 243—244).

[6] Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 429, uppfattar dessa urtagningar som återgifvande runda hängsmycken på ett snöre, »ty det lider ej tvifvel om, att vi till de fem rundlarna hafva att tänka oss ett förenande snöre». Knappast (jfr nedan, s. 395).

prydts med infattade »ädelstenar»; dess enda återstående blad är treflikigt och af en vackert svängd form. Håret, skarpt räffladt, är enkelt vågadt och nedtill upprulladt i ett par stora lockar samt med en rad mindre ordnade öfver pannan efter det slutande 1200-talets allmänna mode.[1]

Trollet Skalle, på hvilken den helige trampar, är en liten sammankrupen man, klädd i en fotsid dräkt, gördlad med ett högt, rundt bälte, och med en järnhatt på hufvudet. I ena handen håller han ett svärd (med afbruten klinga), i den andra en liten plan, triangulär sköld. Han sparkar i vredesmod med benen — ett beaktansvärdt brott mot den högtidliga liflöshet, som utmärker hufvudbilden.

VÄTE-MÄSTARENS SKOLA.

Att med fullkomlig visshet tillskrifva mästaren själf ytterligare någon bild bland de många på Gotland, som tagit intryck af hans stil, är ej alldeles lätt. Det skulle då vara en hel. Olof i Boge,[2] som kvalitativt står honom närmast och egentligen ingenting annat är än en replik af statyn från Väte — olikheterna bestå hufvudsakligen däri, att Boge-figuren öfver sin lifklädnad bär en ärmlös öfverdräkt, att manteln korsar sig öfver knäna från vänster till höger, ej som i Väte tvärtom, och icke äger något pälsbräm, samt att Skalle saknar sköld och har hufvudet omgifvet af en tättanliggande brynja i stället för att vara täckt med en järnhatt. Men äro verkligen de båda bilderna af samma hand, hvad jag ej anser otroligt, torde denna senare vara den yngre, då skägg- och hårbehandlingen — och detta är den viktigaste afvikelsen mot Väte-helgonets schema — här i sin stilisering mera har gemensamt med det mode, som efterträder det, hvarefter Väte-bilden är friserad, med en mer invecklad och konstlad uppdelning af lockarna. Flera äro däremot de skolbilder, som skurits af mer eller mindre skickliga lärjungar — oftast det senare. En sådan är en ny Olof-staty i Tofta,[3] där Väte-bilden funnit en plump, men i detalj nog så trogen upprepning — t. o. m. pälsbesättningen på manteln är här medtagen — samt en annan från Hangvar (Gotl. forns.),[4] om möjligt ännu

[1] Se nedan, s. 400—401. — I den fyrkantiga uttagningen i bildens bakhufvud (omkr. 0,08 m. i kvadrat) ser Meinander: a. a., s. 99—100, ett förvaringsrum för reliker. Att den varit det, är ju möjligen fallet, ehuru det ej synes mig säkert; det runda hål, som går genom hjässan (0,21 m. djupt, diam. 0,08 m.), har åtminstone helt säkert enbart tjänat till att möjliggöra bildens fastskrufvande i skulptörens »hyfvelbänk» (jfr ofvan, s. 49, not 1).

[2] H. 1,22 m. Ek. Underarmar, fötter och krona förlorade. Polykromi (helt förstörd): spår af grönt på manteln, guld på underdräkt och hår samt (jämte blått) på bänkgafveln.

[3] H. 1 m. Ek. Underarmar, krona, delar af bänken förlorade. Polykromi (mycket skadad): manteln mörkgrön, nedtill med gyllne bård och ornamenterad med gyllne, kantställda rutor omslutande en med hvitt och svart konturerad ros (äfven spår af ett ornament i blått), underdräkt, hår och skägg guld; Skalles dräkt grön. Afb. af mig i Finskt mus. 1912, s 46.

[4] H. 1,05 m. Ek. Underarmar och krona förlorade. Polykromi nästan helt och hållet förstörd. Troligen är det denna bild, som afses hos Säve: Reseb. 1864, s. 65: »Munk

svagare. Något bättre är gifvetvis en Olof(?)[1] från Fröjel (Gotl. forns.; fig. 106)[2] som närmast följer Boge-typen, medan den efter samma typ bildade Olof från Guldrupe (Gotl. forns.; fig. 107)[3] återigen är ett synnerligen bondskt och otillfredsställande arbete. Till slut måste hit räknas en utom-gotländsk bild, också en Olof, från Västra Ed (Smål.; St. hist. mus.)[4] — alltså från en kyrka där vi redan tidigare funnit ett gotländskt arbete. I snart sagdt alla detaljer öfverensstämmer den med de nyss omtalade.[5] Om den är att räkna som ett från ön exporteradt arbete eller alster af en fastlandsmästare, som studerat Gotlands konst, så som kanske mästarna till ett par tidigare (s. 286—288) behandlade fastlandskonstverk hafva gjort, må emellertid lämnas därhän.[6]

Det har alltså synbarligen varit bilder af det populära norska helgonet, som

Fig. 106. Fröjel. Hel. Olof (Gotl. forns.).

(med högspetsigt ryggbräde, något orneradt, söndrigt), sittande — utan händer — med ett troll under fötterna.» Rester af en dorsal, en fial och en baldakin (med gotiskt tillspetsade klöfverbladsbågar) hafva från Hangvar kommit till Gotl. forns., men om de haft samband med denna bild är osäkert — Säve nämner andra bilder likaså med »ryggbräde» — och åtminstone baldakinen har väl snarast tillhört den nedan (kap. 10) omtalade madonnan.

[1] Bilden, hvars händer blifvit stympade och som — oberäknadt kronan — förlorat sina fötter och fotplatta, saknar alla attribut. Någon annan än det norska helgonet kan den dock knappast vara, så fullständigt den för öfrigt ansluter sig till här uppräknade figurer.

[2] H. 0,99 m. Polykromi (mycket skadad): röd mantel, grön underdräkt, hår och skägg guld.

[3] H. 0,95 m. Ek. Ena underarmen, kronan och Skalles hufvud förlorade. Polykromin helt förstörd. Bilden synlig på exteriörafb. hos Roosval: Kirch. Gotl., pl. 6.; på den här meddelade afbildningen ses figurens ena lösbrutna underarm stödd mot podiet.

[4] H. 1,39 m. Ek. Underarmarna, delar af kronan och Skalle förlorade. Polykromin helt och hållet förstörd med undantag af svaga spår af rödt på manteln. Afb. i redog. för St. hist. mus. och K. myntkab. tillväxt 1910, s. 238.

[5] Kanske inordnas den bäst midt emellan bilderna från Väte och Bro. Gemensamt med den förra har den t. ex. skäggets behandling, med den senare hårets form.

[6] Troligen har hit också hört en hel. Olof, fordom i Othem, men förlorad i kyrkans brand 1908. Själf hann jag ej dessförinnan se bilden och känner den blott genom en dålig teckning hos Hilfeling i hans Resejournaler (journalen för år 1800, pl. 36; en lika dålig

Fig. 107. Guldrupe. Hel. Olof (Gotl. forns.).

utgjort skolans specialitet, och det är sannolikt, att dess oeuvre kan ökas med ytterligare ett visst antal. Kvalitativt undermåliga som de äro och utan att klart formulera stilens egendomligheter, äro de emellertid svåra att skilja från en del andra af ungefär samma grad af fulländning, där man har anledning att antaga, att de stilbildande principerna annorstädes inhämtats (i Bunge-mästarens skola).[1] Under de oskickliga bygdeskulptörernas händer flyta stilelementen tillsammans i ett odistinguerbart mixtum-compositum, så mycket lättare som just under den epok, hvarmed vi här syssla — 1200-talets slut och 1300-talets början — man icke blott här på Gotland iakttar en allmän tendens, framkallad af den franska gotikens öfverhandtagande välde i hela Europa, till ett mer eller mindre fullständigt individualitetsuppgifvande till förmån för en generell »tidsstil». Gränserna plånas ut. Det är blott de utpräglade konstnärspersonligheterna, som allt fort sätta sina egna märken, och de gotländska »gärningsmän», som flockas kring de ledande ateljéerna, äro nu som förut andra- och tredjeklassartister.

teckning — kopia af Säve efter Hilfeling? — i Ant. top. ark.). Helgonet sitter på en tron mot en dorsal med triangulär gafvel och flankerad af tvenne halfkolonner. I sin dräktdrapering synes det mycket närstående vår grupp; Skalle bär järnhatt och rör benen lifligt. Underskriften under Hilfelings teckning lyder (förkortad under teckningen i Ant. top. ark.): »Denna Bild, af Träd uthuggen, sittjande på en Thron, eller Prælat Stol, fants uppe i Othums kyrko Torn. Den sittjande Bilden var något öfver 1½ aln hög och med hela Tilhörigheten 2½ aln. Armarna voro afbrutne; Likväl undertrampar Han i Sitt Nit för Christendomen En i Harnesk med Stridshammare beväpnad Hedning». (Bilden omtalas också i ungefär samma ordalag hos Säve: Gotl. saml. I: 1, s. 368.)

[1] Se nedan, kap. 10. — Äfven i vissa andra fall yppa sig liknande svårigheter (se ofvan, s. 296—297).

3.

HEL. OLOF FRÅN RUSKO.

Det finnes emellertid en staty, ännu icke nämnd, som med stor bestämdhet kan föras denna skola och särskildt Väte-helgonet nära — ja troligen är af samma hand som detta — af dess större betydelse som det är tack vare den, vi hafva möjlighet att få klarhet öfver skolans stilistiska källor och de förebilder, till hvilka dess hufvudmästare anslutit sig. Statyn föreställer, också den, den hel. Olof (fig. 108), men i motsats till de förut omtalade är denna stående, ej sittande. Den stammar emellertid ej från en gotländsk kyrka, utan från en finsk, Rusko — i Åbo-trakten — och förvaras nu i Åbo museum.[1]

Fig. 108. Rusko (Finl.) Hel. Olof (Åbo museum).

Bildens storlek är icke betydande — dess höjd är blott 1 m. — men den gör detta till trots ett intryck af en viss storslagenhet, som omedelbart leder tankarna till utlandets monumentalskulptur. Stödd på sin buktiga sköld, i hvars öfverkant han håller, samtidigt han med handen uppsamlar en flik af sin mantel — ett särskildt lyckligt funnet motiv! — och framräckande sin högra hand, i hvilken en gång burits en yxa eller ett relikvarium, i frontal pose och utan markerad ansats till kontrapostisk rörlighet, trampar den helige på den lilla gnomen på marken alldeles som kolonnstatyerna på deras antropomorfa postament i en fransk eller tysk katedralportal. Man har också varit böjd att mer eller mindre direkt sammanställa vår staty just med vissa dylika, hur pass försiktigt gjorda uttalandena härom än varit. Tikkanen[2] tyckes hålla det t. o. m. icke för

[1] Behandlad af Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 31—33, afb. s. 32; äfven afb. hos samme förf., K. og kult. II, s. 22, Tikkanen, Finskt mus. LXV, s. 166, Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 119, samt af mig i Finskt mus. 1912, pl. s. 40—41 (sedd från två håll).

[2] A. a., s. 165: »Om vi här ha att göra med ett direkt inflytande från Frankrike eller om detta förmedlats af konsten i Tyskland, låter sig tills vidare så litet bestämmas, som hvarifrån figuren närmast härstammar.»

alldeles uteslutet, att här skulle föreligga en omedelbar fransk influens. Förmodligen fäster han sig då närmast vid sättet, hvarpå helgonet stöder sig på den i mark ställda skölden, och erinrar sig t. ex. Teodor-statyn i Chartres-domens sydportal och den hel. Georg i dess norra,[1] men själfva motivet är synbarligen klassiskt-byzantinskt[2] och återfinnes, som af det följande skall framgå, också flerstädes i västerländsk 1200-talskonst,[3] hvarför en hänvisning därtill är af föga afgörande betydelse. Redan tidigare har Meinander varit inne på liknande vägar — jag skall strax återkomma därtill — men dock för att senare[4] ändra mening och tillgripa en ny förklaring, som för öfrigt redan framkastats af Fett:[5] den finska statyn skulle återgå på en norsk, franskinfluerad, som skulptören kunde hafva sett i Olof-kultens egen stad, Trondhjem, något som möjliggjorts af en allmän norsk-finsk, äfven konsten påverkande kulturkontakt, som skulle ägt rum under flere medeltidens sekler. Någon stilkritisk jämförelse mellan vår staty och eventuellt ifrågakommande norska förebilder göres emellertid icke, och den gjorda hypotesen hänger därför i luften, helst som de påstådda norsk-finska kulturförbindelserna själfva knappast — så som jag förut (s. 333—334) påpekat — ägt den styrka, man på sina håll förmodat. Däremot har Meinander[6] i detta sammanhang ett uttalande, som jag önskar taga fasta på. Efter att hafva berört en del generella likheter, han funnit mellan vissa alster af den kontinentala monumentalkonsten och den finska helgonstatyn, men framhållit, att han icke lyckats finna förbindelseleden dem emellan, fortsätter han: »den (d. v. s. sagda förbindelseled) stode väl att söka på Gotland, som vid denna tid var hufvudorten i öster för den nordiska konsten, och det är ju möjligt, att vi där skola finna motsvarigheter till vår Olofsbild.»

Detta är äfven fallet. Rusko-Olofs närmaste skolursprung framgår vid en konfrontering med det gotländska bildförrådet och då framför allt med Olof-statyn från Väte.

En sittande figur som denna i för öfrigt helt olika pose erbjuder ju visserligen intet bekvämt jämförelsematerial, då man har att göra med en

[1] Om hvilka jfr ofvan, s. 209, not 5.

[2] Jfr t. ex., för att nämna ett enda exempel, den hel. Georg bland mosaikerna i katedralen i Cefalù (1131—1148; Millet, Hist. de l'art I: 1, fig. 109).

[3] Se t. ex. Mauritius-bilden bland absidmålningarna i Schwarzrheindorf (något efter 1151, Clemen: Rom. Wandmal. d. Rheinl., pl. 22), eller Gereon-bilden bland de nyssnämnda målningarna i S:t Gereons dopkapell i Köln (Clemen: a. a., pl. 42, Inv. Rheinprovinz VIII: 1, fig. 67, Renard: Köln, fig. 60).

[4] K. og kult. II, s. 21—22.

[5] A. a., s. 78—79.

[6] K. og kult. II, s. 22.

stående som den finska, och det är oförnekligt, att vissa olikheter de båda bilderna emellan komma till synes, olikheter som dock knappast äro af den kategoriska natur, att de förmå väga öfver det lika och gemensamma, som här är att anteckna. Så är visserligen håret hos båda på samma sätt friseradt — vågadt, nedtill upprulladt i en stor lock på hvar sin sida hufvudet och djupt räffladt i parallella fåror — men den enkla, kraftiga uppdelningen af skägget i Väte är i Rusko ersatt af reliefering i släkt med hårets reffling. Den af alla krafter sprattlande Skalle hos den gotländska statyn är hos den finska en lugnt liggande liten man med benen korsade nästan som en hvilande gafvelfigur från barocken. En viss karaktäristisk förkärlek för »intressanta», rörliga benställningar ger sig dock till känna här som där. Tilläggas kan, att den ringbrynja, som i Rusko omsluter gnomens hufvud och som i Väte ersatts af en järnhatt, återfinnes hos gnomen under fötterna på Olof i Boge, och att en detalj, som hos alla dessa tre återkommer, är det öfverdrifvet höga, repliknande bältet kring lifvet.

Vi ha alltså vid sidan af olikheterna redan funnit en hel del öfverensstämmelser Väte- och Rusko-helgonen emellan, och jag går nu att påpeka vissa andra, långt mera afgörande. Ansiktets ålderdomligt halfcylindriska form,[1] den raka näsan, de fylliga, något grofva läpparna, skäggets högt uppe på kinden liggande fäste, händernas och fötternas modellering erbjuda hos båda mer eller mindre bestämdt påtagliga paralleller. Ännu skarpare framträda de dock i fråga om dräktbehandlingen. Det är här som där samma naturalistiska stoffåtergifvande, samma dräktens fria fall, samma ytans liffulla reliefering. Mantelfliken, som faller ned från Väte-Olofs vänstra knä, motsvaras, där blott i långt rikare utgestaltning, af den, som är upplagd öfver det främre hörnet af Rusko-helgonets stora sköld, och den stramning i tyget, med vecken konvergerande in mot en gemensam midtpunkt, som vi funnit kring den förres ena armbåge, är alldeles densamma här hos den senare bilden. Af särskildt intresse att observera är, att pälsbesättningen på kragen här också återkommer i samma egendomliga stilisering — ett, som vi ytterligare skola se, betydelsefullt drag. Troligen hafva kronorna också varit mycket lika — åtminstone ser jag inga skäl, som skulle tala för, att den i Rusko, där den är mycket skadad, ursprungligen skulle ha saknat från ringen uppstående blad eller ägt sådana af ringa höjd, så som Meinander[2] tror. Och till sist måste påpekas själfva den gemen-

[1] Jfr därom Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 33, 37.

[2] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 32.

samma uppfattning, som präglar de båda verken, detta föga förfinade och föga besjälade, men solida och ärliga allvar, hvarom jag förut talat, denna bondskhet, som dock ej är blottad på kultur och smak. Det är något stelt och bundet i konstnärens uttrycksmedel, och af gotik i fransk bemärkelse är här ytterst ringa[1] — hos helgonet från Rusko är ansatsen till kontrapostisk rörlighet mycket svag, om någon, och det från Väte håller sina knän i strängt symmetrisk regelbundenhet — men man har trots allt det bestämda intrycket, att mästaren icke står utanför delaktigheten i tidsutvecklingen, att han står kontinenten närmare än den stora mängden af hans samtida yrkesbröder här i norden.

GOTLAND-FINLAND.

Att hans hufvudverk — ty som detta måste Olof-bilden från Rusko betraktas — kommit till Finland, är naturligtvis ej mer förvånande än att Bernt Notkes befinner sig i Stockholm eller, för att taga ett så närliggande exempel som möjligt, att den gotländske mästar Sighrafs yppersta arbete, Aakirkeby-funten, tillhör en kyrka på det danska Bornholm.[2] Gamla kulturförbindelser förefunnos säkerligen också mellan Gotland och Finland. Den finska handeln drogs naturligtvis till det baltiska centrum, som ön utgjorde — Åbo, i hvars närhet ju Rusko ligger, var en privilegierad stapelstad allt ifrån år 1251[3] — och personförbindelserna voro flerfaldiga: biskop Tomas af Åbo († 1248) skall enligt vissa — må vara ej tillräckligt bestyrkta — uppgifter[4] hafva dragit sig tillbaka från sitt stift till Visby, dominikanerbrodern Laurentius i Åbo flyttar till klostret i Visby 1252[5] likaså två år därefter f. d. priorn Petrus i utbyte mot broder Lars sammastädes,[6] en Olaus Hardinch († 1403), präst i Gothem, var canonicus Aboensis.[7] Det är vidare ej osannolikt, att, som Meinander[8] tänker sig, den stora popularitet, just den hel. Olof fick i Finland, är en reflex af den vidtutbredda kult, som ägnades honom på Gotland. Att den finska konstmarknaden drog fördel af de existerande förbindelserna, ligger endast i sakens natur och är redan i korthet påpekadt.[9] Hvad

[1] Se dock t. ex. ögats form med det svängda öfre ögonlocket — en detalj som ofta synes smugit sig in, äfven där gotisk formuppfattning för öfrigt alldeles saknas (jfr af Ugglas, Strängn.-Stud. I, s. 50, och i Sv. konsth., s. 132).

[2] Se ofvan, s. 248, not 9.

[3] Se Ruuth: Finlands handel under medeltiden (Finl. kulturh., s. 94—95).

[4] Se Lindström: Anteckn. II, s. 264—269 (jfr också ofvan, s. 16, not 2).

[5] Leinberg: De finska klostr. hist., s. 56.

[6] Leinberg: a. a., s. 55, Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 992, 993.

[7] Lindström: a. a. II, s. 432. — 1254 får dominikanerbrodern Tomas i Visby uppdrag att visitera bl. a. ordensklostret i Åbo (Brottst. ur en dom.-ord. kap.-bok ifr. XIII årh., Kirkeh. Saml. I, s. 558) och att de franciskaner, som man har anledning tro hafva genomrest Finland redan på 1200-talet, kommo från Gotland, är åtminstone sannolikt nog (se ofvan, s. 366, not 9).

[8] K. og kult. II, s. 21, 24.

[9] Se ofvan, s. 249.

det nykristnade Finland på 1200-talet och kanske ännu senare förmådde producera af bildkonst, var säkerligen ej mycket, och man måste helt visst, där det gällde en nyanskaffning af större anspråksfullhet, ersätta bristen på tillgång till inhemska krafter med import utifrån. Man har därvid vändt sig åt olika håll — till det svenska fastlandet (Korpomadonnan),[1] ja ända till Schleswig (helgonskåpen i Urdiala och Kumlinge) — hvad under alltså, att först och främst Gotland kom i åtanke? Vi skola i det följande mer än en gång få tillfälle att belägga detta förhållande. Statyn i Rusko är den första i en hel rad.[2]

NORSK-GOTLÄNDSK SKOLA?

Nu inställer sig emellertid den frågan: skulle icke den gotländska skola, ur hvilken den utgått, själf vara influerad från Norge och att alltså påståendet om dess norska stilursprung indirekt hafva fog för sig? Då ju frågan varit framkastad, har jag kanske ej rätt att förbigå den, men kan affärda den i yttersta korthet, då inga positiva påståenden gjorts. Ingen verklig öfverensstämmelse mellan någon norsk bild och den finsk-gotländska har kunnat häfdas, och själf är jag icke i stånd att upptäcka någon. De kulturhistoriska förhållanden, vi förut (s. 19—21) hafva granskat, synas heller icke gifva för handen, att de norsk-gotländska handelsförbindelserna varit af någon konsthistorisk betydelse — har det varit någon, som härvidlag varit den mottagande parten, synes detta varit Norge.

Däremot är det Meinander[3] själf, som tidigare, förrän han begynt sina spekulationer öfver konstellationen Norge-Finland, framkommit med ett uppslag, som man har all anledning att tacksamt begagna sig af. Sedan han — för öfrigt knappast med större rätt — uttalat: »I stilistiskt hänseende står Rusko-bilden nära helgonskåpsfigurerna i Urdiala och Kumlinge,» fortsätter han: »Men visserligen står den närmare de förebilder, hvilka vi, bakom många mellanhänder, få söka för hela denna grupp af konstverk, nämligen den romanska konstens mästerverk i mellersta Tyskland», och af sammanhanget framgår, att han därmed menar den *sachsiska* konstens — från Pegau-grafven till Naumburg-stiftarna. Uttalandet är visserligen icke särdeles klart formuleradt och träffar väl ej det, enligt

[1] Äfven vissa af de åländska krucifixen tror jag vara svenska (se ofvan, s. 224, not 7).

[2] Också den finska arkitekturen tog intryck från den gotländska (se Meinander, Finl. kulturh., s. 146—147, 153. Tilläggas kan att Ahrenberg: Några dokument till vår konst- och kulturhistoria, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 116, påpekat likheten mellan de åttkantiga kolonnerna i Åbo domkyrka samt Ulfsby kyrka och dem i S:t Karin och Helgeandskyrkan [ej S:t Nicolaus, som af Ahrenberg säges!] i Visby, hvarvid man påminner sig, att bl. a. prosten i Visby och abboten af Roma 1229 fingo i uppdrag att medverka vid utseendet af ny plats för Åbo-katedralen, se Meinander: a. a., s. 161. [De delar däraf, i hvilka dessa pelare förekomma, förskrifva sig emellertid först från omkr. 1370, Meinander: a. a., s. 162]).

[3] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 33.

min mening, närmast riktiga, men det ger ett uppslag och en fingervisning, som i hufvudsak peka åt det rätta hållet: till den sachsiska grafplastiken från 1200-talets slut och 1300-talets början.

4.

DEN SACHSISKA GRAFPLASTIKEN.

Jag har redan i korthet berört den: dess kvalitativa standard är i allmänhet låg, dess mästare äro handtverkare snarare än konstnärer. Undantag finnas ju — ett sådant är riddar von Hahns vackra grafsten i domen i Merseburg (fig. 109) väl från tiden inemot 1200-talets midt,[1] ett annat, likvärdigt eller än högre stående, monumentet i klosterkyrkan i Frauenroth öfver Otto von Bodenlauben († 1266) och hans gemål Beatrix,[2] åtminstone mannens bild från vid pass 1270-talet,[3] hvars direkta samband med den sachsiska skulpturen klarlagts af Zürcher[4] och Pindar[5]; ehuru icke tillhörig den egentliga grafplastiken, med hvilken den under alla omständigheter har nära stilistisk gemenskap, kan i detta sammanhang också nämnas den vackra, markgrefve Diezmann († 1307) framställande trästatyn i Paulinerkirche i Leipzig från 1300-talets början.[6] Men hvad för öfrigt finnes, är från konstnärlig synpunkt icke mycket betydande. De framställda figurerna äro mestadels stela och uttrycklösa. Ett segt fasthållande vid ålderdomliga smakideal

Fig. 109. Merseburg, domen. Grafsten öfver riddar von Hahn.

[1] Se ofvan, s. 203, not 1. Hvad som bl. a. bestyrker den där gjorda dateringen är att draperistilen här ännu bibehåller en del af Pegau-monumentets linjeoro (jfr nedan, s. 391), i motsats till det blott ett par decennier yngre, här strax nedan omtalade arbetet i Frauenroth.

[2] Afb. i Inv. Bayern III: 10, pl. IV—VI, Hasak: Zwei frühgotische Grabsteine in Frauenroth (Denkmalpfl. 1908, s. 43), Zürcher, Neue Beitr. zur Gesch. deutsch. Altert. 1909, försättspl.

[3] Zürcher: a. a., s. 34, Inv. Bayern III: 10, s. 104 (Dehio: Handb. I, s. 122: »etwa 1280—1300»). Däremot torde Beatrix-bilden — af annan hand — vara vid pass ett årtionde yngre, kanske t. o. m. något mera, se Zürcher: a. a., s. 34—35, Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., s. 56; mot denna åsikt opponeras dock i Inv. Bayern III: 10, s. 104; jfr nedan, s. 391, not 1.

[4] A. a., s. 31—35, där detta samband emellertid mindre lyckligt härledes via Naumburgstiftarna.

[5] A. a., s. 56, med uppvisande af dess härstamning från Pegau- och Wechselburggrafvarna.

[6] Afb. i Inv. Königr. Sachsen XVII—XVIII, pl. XIX, Kemmerich, Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 95, samt af mig i Finskt mus. 1912, s. 57; om denna staty se (utom Sachseninventariet XVII—XVIII, s. 83) Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 83, Moriz-Eichborn: Skulpturencykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 173, 397, not 244, Dehio: Handb. I, s. 237.

gör sig hos dem starkt gällande, och blott tillfälligtvis förstå de att ackommodera sig efter en ny epoks fordringar. Att dessa monument tillkommit vid en tid, då redan den franska höggotiken är i full färd med sitt eröfringståg i Europa,[1] märker man här föga af: blott enstaka gånger brytes den styfva frontaliteten af dess sträfvan till asymmetri och rörelse, blott här och där — som i Adelheid von Ameras († 1298) graverade grafsten i Erfurts Augustinerkirche[2] (fig. 110), hos de nyssnämnda Beatrix- och Diezmann-figurerna eller grafstenen öfver Ludwig von Blankenhain och hans gemål i kyrkan i Ettersburg[3] — förnimmer man en anklang af dess linjemelodik i draperiveckens förlöpande, åstadkommen genom en höfternas kontrapostiska förskjutning.[4] Ännu arbeten som Friedrich von Salzas († 1327) sten (graverad) i Bonifaciuskirche i Langensalza,[5] borgmästaren Heyno Junges († 1330) i domen i Nordhausen (också graverad)[6] eller johanniterpriorn Berthold von Hennebergs († s. å.) från Johanniterkirche i Würzburg (Nationalmuseum, München)[7] — hvars ursprung ur en thüring-sachsisk ateljé uppvisats af Pindar[8] — gifva för

Fig. 110. Erfurt, Augustinerkirche. Grafsten öfver Adelheid von Amera († 1298).

[1] Jfr kap. 9.

[2] Afb. hos Buchner: a. a., fig. 2, och af mig i Finskt mus. 1912, s. 50.

[3] Afb. i Inv. Thüringen, Sachsen-Weimar-Eisenach I, s. 223; från 1300-talets första tredjedel (jfr Buchner: a. a., s. 118—119).

[4] Jfr Buchner: a. a., s. 17—18.

[5] Inv. Prov. Sachsen I, fig. 9, Buchner: a. a., fig. 9.

[6] Inv. Prov. Sachsen XI, fig. 47; jfr därom Buchner: a. a, s. 12.

[7] Pindar: a. a., pl. XVIII (Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 88, uppger årtalet för Bertholds död oriktigt som 1370).

[8] A. a., s. 56—58, jfr Rohe: Die figürliche Grabplastik des bayerischen Untermaingaues vom XII. bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts (München 1908), s. 16—17, Börger: Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt des Renaissance (Leipzig 1907), s. 14, 18.

det sagda tillräckligt klara belägg. Det är, som Buchner[1] framhåller, först i raden af stiftarfigurer i slottskyrkan i Reinhardsbrunn,[2] utförda ej förrän på 1350-, kanske 1360-talet,[3] som man mera tydligt spårar öfvergången till höggotisk formuppfattning.

FÖRHÅLLANDE TILL NAUMBURG.

Sitt egentliga intresse äga dessa skulpturer med hänsyn till de anknytningspunkter, man finner mellan dem och mästerverken i Naumburg. I poser liksom i enskilda rörelse- och dräktmotiv äro sådana alltför påtagliga för att låta sig förneka, trots den skillnad i kvaliteten, som gapar som en afgrund mellan de senare och de enkla handtverksalster, här nästan öfver allt är fråga om. Hvad t. ex. Berthold von Hennebergs monument angår, har redan Rohe[4] med rätta påpekat dess likheter med Thimo von Kisritz[5] i sviten af de naumburgska stiftarfigurerna, och äfven om man måste godtaga Pindars[6] invändning mot hans förmodan om ett omedelbart sammanhang, låta de sig ej förneka. Ännu bättre framträda de i von Hahn-stenen i Merseburg — hvari ju Bergner t. o. m. ett ögonblick ansett förledande att se ett den store Naumburg-mästarens ungdomsverk, ett slags förstudie till hans Ekkehard-staty[7] — så mycket mer som dess mästare i konstnärligt afseende är något så när med honom jämnspelt.[8] Dräktens faktur, armarnas ställning m. m. finna klarare eller otydligare motsvarigheter i detta frejdade verk.

Det är emellertid hos vissa skulpturer i Erfurt, som man har bästa tillfälle att studera det sakförhållande, hvarom här är tal. De som då närmast komma i fråga, äro grafstenarna öfver grefve Ernst von Gleichen († 1264) och hans båda gemåler (fig. 117)[9] samt öfver Walter von Glizberg och Hedvig von Foburg[10] (fig. 111), den förra i domen, den senare i Schottenkirche. Till dessa kunna — andra mindre betydande

[1] A. a., s. 20—21.

[2] Inv. Thüringen, Sachsen-Coburg-Gotha III pl. s. 22—23, Buchner: a. a., pl. 2.

[3] Buchner: a. a., s. 22—24 (I Inv. Thüringen, Sachsen-Coburg-Gotha III, s. 22—23 samt hos Dehio: Handb. I, s. 344, hafva en del af dem alltför tidigt satts till 1300-talets början).

[4] A. a., s. 16.

[5] Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 2: 4, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., pl. VIII, Bergner, Naumb. und Merseb., fig. 22.

[6] A. a., s. 57.

[7] Se ofvan, s. 203, not 1.

[8] Äfven Bodenlauben-monumentet i Frauenroth (den manliga figuren) kan här komma i betraktande.

[9] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XIII, fig. 25 a, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 4: 1, Buchner: a. a., pl. 1, samt af mig i Finskt mus. 1912, s. 49.

[10] Afb. hos Buchner: a. a., fig. 1, samt af mig i Finskt mus. 1912, s. 49.

att förtiga[1] — läggas vården öfver abbedissan Gertrud († 1270) i Quedlinburgs slottskyrka,[2] Adelheid von Ameras nyss omtalade sten i Erfurt och riddar Reinhard Varchs († 1294) i klosterkyrkan i Pforta (Schulpforte; graverad; fig. 112).[3]

Stilens ofvan antydda allmänna egenskaper röja sig äfven här — det är, som sagdt, blott i Adelheid-stenen, i viss mån också Reinhard Varchs sten, som man kan spåra mera nämnvärda tendenser till större frihet och rörlighet. Redan i Gleichen-stenen — den äldsta i raden[4] — iakttar man emellertid vissa trefvande försök i samma riktning. Hos den manliga figuren härskar visserligen ännu den obrutna symmetriska frontaliteten, men i gemålernas bilder med deras liffullare handrörelser och deras med större omväxling behandlade dräktdraperier har man en viss förkänning af det, som håller på att arbeta sig fram.[5] Det är också hos dessa båda, som parallellerna med Naumburgverken — i korthet framhållna redan af Moriz-Eichborn[6] — påtagligast göra sig gällande. Oberäknadt detaljer som den likartade formen för

Fig. 111. Erfurt, Schottenkirche. Grafsten öfver Walter von Glizberg och Hedvig von Foburg.

[1] T. ex. följande, af Buchner icke omnämnda: grafstenarna öfver fogden Giselbert († 1266) i Grosses heiliges Kreuz-Spital i Goslar (Inv. Hannover II: 1—2, fig. 203), väl från tiden strax efter dennes död (se Dehio: Handb. V, s. 148), öfver grefve Burchard von Mansleben († 1229) och Elisabeth von Schwarzburg († 1240) i Andreaskirche i Eisleben (Inv. Prov. Sachsen XIX, fig. 57) — om dess ålder se nedan, s. 391, not 2 — öfver Konrad von Wernigerode († 1339) i Oberpfarrkirche i Wernigerode (Inv. Prov. Sachsen VII, fig. 76 A), en obekant grefve och grefvinna von Wernigerode sammastädes (Inv. Prov. Sachsen VII, fig. 76 A: a), säkerligen först från omkr. 1300-talets midt (Dehio: Handb. V, s. 504: omkr. 1300), öfver Thilo von Zerbst († 1350) i Bartholomäikirche i Zerbst (Inv. Anhalt, fig. 312); samtliga, med undantag af Goslar-stenen, äro graverade.

[2] Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 90.

[3] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXVI, fig. 84, Buchner: a. a., fig. 8, Bergner: a. a., fig. 82, samt af mig i Finskt mus. 1912, s. 50.

[4] Se nedan, s. 399.

[5] Jfr Buchner: a. a., s. 4—7.

[6] Skulpturencykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 393, not 225.

Fig. 112. Pforta. Grafsten öfver Reinhard Varch († 1294).

bröstsmycken och hufvudbonader, erfar man verkligen som en återklang från de stolta Naumburg-furstinnorna i det sätt, hvarpå de båda grefvegemålerna framträda på Erfurt-stenen. Så som den högra af dem lyfter fliken af sin mantel, förefaller hon att direkt imitera den naumburgska Uta (fig. 113),[1] medan hon, liksom Hedvig von Foburg och Adelheid von Amera, synes hafva lärt sin gest mot mantelbandet — sant nog en af tidens vanliga modegester[2] — från »den leende bruden», den koketta Regelindis (fig. 114).[3] Det är annars den vänstra af de två Gleichengrefvinnorna, som tyckes lärt mest af denna staty, hvad också gäller Hedvig von Foburg, abbedissan Gertrud och Adelheid. Det sätt, hvarpå de ordna sina mantlar kring armarna och drapera dem vid midjan, är just det, hvari Regelindis vetat inlägga ett så stort raffinemang. Att observera är till sist de långa, obrutna linjer, i hvilka manteln faller längs den högra Gleichen-gemålens hela högra sida och längs Adelheids kjortelparti: synbarligen går här igen samma stilistiska uppfinning, hvilken i Naumburg med så mycken originell djärfhet utnyttjats för Utas och Gepas[4] storstilade uppenbarelser.

Mindre påfallande göra sig parallellerna märkbara hos de manliga graffigurerna. Hvad grefve von Gleichen angår, kan man dock jämföra honom med den naumburgska Hermann-statyn (fig. 114),[5] där man finner både

[1] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 1: 3, Schmarsow: a. a., pl. III—IV, Hasak: a. a., fig. 66, Bergner: a. a., s. 26, Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 46—47, Bode: a. a., s. 55; man jämföre ock Gerburg (Schmarsow: a. a., pl. XII, Hasak: a. a., fig. 68, Bergner: a. a., fig. 27, Bode: a. a., s. 56).

[2] Se ofvan, s. 295, not 2.

[3] Inv. Prov. Sachsen, XXIV, pl. 1: 1—2, Schmarsow: a. a., pl. I—II, Hasak: a. a., fig. 67, Bergner: a. a., fig. 23, Sauerlandt: a. a., pl. 44—45.

[4] Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 3: 4, Schmarsow: a. a., pl. XI, Hasak: a. a., fig. 69, Bergner: a. a., fig. 28, Sauerlandt: a. a., pl. 51, Bode: a. a., pl. s. 58—59.

[5] Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 1: 1—2, Schmarsow: a. a., pl. I—II, Hasak: a. a., fig. 67, Bergner: a. a., fig. 23, Sauerlandt: a. a., pl. 44—45.

den kring högra armen stramande manteln, greppet kring sköldkanten och svärdfästet — man observere ock för detta motivs vidkommande Wilhelm von Kamburg[1] och grefve Konrad![2] — och den vänstra handens fattande i mantelkanten. Inför Walter von Glizberg är det närmast den nyssnämnde Konrad som kommer en i tankarna — på båda håll hafva vi den i mantelbandet dragande handen och det framför benen ordnade draperiet[3] — inför Reinhard Varch på Sizzo von Kefersburg (fig. 115) och Thimo, inför von Hahn i Merseburg på Hermann och Ekkehard (fig. 113).[4] Och på detta sätt kan grafsten efter grafsten, figur efter figur genomgås.

Fig. 113. Naumburg, domen. Ekkehard och Uta.

Månne nu detta också bör utläggas så, att vi här helt enkelt hafva att göra med trognare eller friare kopior efter de berömda bilderna i Naumburg eller att där själfva de uppslag i motiv och rörelseschemata gifvits, som andra konstnärer, direkt eller i mellanhand, tillägnat sig? Saken vore tänkbar — Naumberg-arbetena falla i tiden betydligt före äfven det äldsta af de här behandlade monumenten, grefve von Gleichens, som

[1] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 2: 3, Schmarsow: a. a, pl. VII, Bergner: a. a., fig. 21, Bode: a. a., s. 56.

[2] Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 3: 3, Schmarsow: a. a. pl. IX; man jämföre ock Thimo von Kistritz och Sizzo von Kefersburg (Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 2: 2, Schmarsow: a. a., pl. VI, Bergner: a. a., fig. 20), där handen likaså griper i sköldens öfverkant, men där svärdet hålles på annat sätt än hos de andra.

[3] Mantelfliken, som hos Konrad-statyn nu faller fram öfver skölden, är en dålig modärn tillsats (Schmarsow: a. a., s. 28).

[4] Afb. i Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 1: 3, Schmarsow: a. a., pl. III—IV, Hasak: a. a., fig. 66, Bergner: a. a., fig. 26, Sauerlandt: a. a., pl. 46—47, Bode: a. a., s. 55; åtminstone synes mig denna staty böra komma i betraktande snarare än Thimo, som Pindar: a. a., s. 57, menar.

Fig. 114. Naumburg, domen.
Hermann och Regelindis.

Fig. 115. Naumburg, domen.
Sizzo von Kefersburg.

knappast är huggen förrän under 1200-talets sista årtionden,[1] och faktiskt hafva de just i Erfurt framkallat sådan beundran, att västkorläktarens kalvariegrupp ännu 100 år efter sin tillkomst kopierades i tympanet i domens nordöstra portal.[2] Men man får akta sig att häraf draga några för hastiga slutsatser. Hur djupt Naumburg-mästaren själf bottnade i sitt eget hemlands äldre konst, har ofta mer eller mindre starkt framhållits,[3] och den

[1] Enligt Dehio: Handb. I, s. 105, omkr. två årtionden efter hans död (1264). — Utgör Goslar-stenen, som jag förmodar (se s. 387, not 1), ett undantag och är förfärdigad redan på 1260-talets slut, stodo ju i alla fall statyerna i Naumburg vid denna tid åtminstone i det närmaste färdiga.

[2] Greinert: Erf. Plast., fig. 3. Påpekadt af Buchner: a. a., s. 16, jfr Greinert: a. a., s. 19—20; Bode: a. a., s. 98, framhåller gruppens dramatiska lif, utan att dock observera, hvarpå detta beror. (Om arbetets datum se ofvan, s. 296, not 2 till föreg. sida.)

[3] Se Bode: a. a., s. 54, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom, s. 54, samme förf., Pan II, s. 156—158, Bachem: Sächs. Plast., s. 94—95, Weese: Bamb. Domsculpt., s. 124, 127, Bergner, a. a., s. 31.

närmast till hands liggande förklaringen på öfverensstämmelserna mellan hans verk och andra samtida eller senare mästares ligger väl helt enkelt däri, att de motiv, som på likartadt sätt uppenbara sig på det ena eller andra stället, kunna ledas tillbaka till ett gemensamt ursprung: den sachsiska grafplastiken vid tiden för början af det andra kvartseklet.[1] Särskildt bör hänvisas till Dedo-monumentet i Wechselburg och von Groitzsch i Pegau (fig. 116) och, som ett mellanled mellan dessa och de yngre arbetena, till von Hahn-stenen i Merseburg.[2] Medan denna senare, som jag påpekat, uppvisar drag, som i klarare form upptagits af Naumburg-mästaren för vissa af dennes statyer, har man i lifrockens oroliga nederdel en direkt känning med de fladdrande draperiflikarna hos bilderna i Wechselburg och Pegau. Det är

Fig. 116. Pegau. Grafvård öfver Wiprecht von Groitzsch († 1124).

[1] Jfr Buchner: a. a., s. 16—18, Pindar: a. a., s. 57. — En direkt efterbildning af ett Naumburg-original synes emellertid Buchner: a. a., s. 45—46, förutsätta (jfr också Bergner: Naumb. und Merseb., s. 101) för figuren på Reinhard Varchs sten i Merseburg: »Von 1270 bis 1294 war Varsch Ministerial des Markgrafen von Meissen auf der Neuen-Burg oberhalb Freiburg a. U., der Nachbarstadt Naumburgs. Dadurch erklärt sich die Verwandtschaft» — en väl svag motivering! Däremot är det ju ej uteslutet, att då vi ännu så sent som omkr. 1400 i Naumburg själft finna en oförneklig efterklang af dess stiftarstatyer (se Bergner: a. a., s. 61—62) — i domprosten Burchard von Bruchtertes († 1391) och prosten Johannes von Eckhardtsberges († 1406) grafstenar i domen därstädes (Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 10: 1—2, Bergner: a. a., fig. 46, Buchner: a. a., fig. 5) — verkligen en dylik medveten efterbildning föreligger. Intressantare är emellertid att konstatera, hur pass nära Beatrix-figuren i Frauenroth ansluter sig till den naumburgska Gerburg, på grund hvaraf densamma — trots den starka höftböjningen och de släpande vecken — kan betraktas som äldre (d. v. s. samtidig med mannens bild), än man på sina håll velat tillstå (se ofvan, s. 384, not 3; något samband med Strassburg-plastik, hvarom det talas i Inv. Bayern III: 10, s. 104, har jag under alla omständigheter här svårt att se).

[2] Ett annat mellanled, ehuru mindre belysande, än stenen i Goslar liksom den nedan, s. 398, omtalade i Kappenberg. Af Buchner: a. a., s. 17, äro redan till 1200-talets förra hälft daterade stuckstatyerna af stiftarinnorna Hildeswit och Walburgis i klosterkyrkan i Heiningen (afb. i Mittelalt. Baudenkm. Niedersachsens I—II, sp. 249—250), men enligt min egen mening äro dessa snarare att hänföra till århundradets slut (jfr Dehio: Handb. V, s. 183). Lika litet tror jag vården i Eisleben öfver Burchard von Mansfeld och hans gemål i detta sammanhang böra komma i betraktande, hvad annars vore tänkbart med hänsyn till årtalen för de båda ägarnas död (resp. 1229 och 1240). Sannolikt är stenen i sin nuvarande form ej äldre än först från omkr. 1300. På dess baksida (Inv. Prov. Sachsen XIX, fig. 56) ser man nämligen en framställning af de båda döda, hvars otympliga stil är i släkt med ett tympanon i stadskyrkan i Freiburg a. Unstrut (Meier: Rom. Port., pl. XVIII: 48, Bergner: a. a., fig. 104), af Dehio: Handb. I, s. 127, dateradt till 1100-talets slut och af Meier: a. a., s. 65 [223], not 9, till omkr. 1225, men af Bergner: a. a., s. 125, till tidigast just omkr. 1240 — alltså till tidpunkten för grefvinnan von Mansfelds död. Det förefaller följaktligen, som hade man 60—70 år därefter funnit den ursprungliga vården alltför otillfredsställande och därför låtit en modärnare konstnär omhugga densamma.

också dessas poser och rörelsemotiv, som här gå igen i den frontala ställningen, sköldens hållning, mantelns arrangering m. m. Från von Hahn fram till Gleichen- och Glizberg-stenarna är ju heller icke steget långt.[1] Äfven dessas kvinnofigurer äga i de äldre monumenten vissa prototyper. Det är grefvinnan Mechtild i Wechselburg, som gifvit upphofvet till Adelheid von Amera och den vänstra kvinnofiguren på von Gleichens sten lika väl som till Regelindis i Naumburg, medan den högra Gleichen-gemålen liksom abbedissan Gertrud — en etappunkt på utvecklingskedjan motsvarande von Hahn-stenen[2] — och Hedvig von Foburg gå som gengångare af den quedlinburgska Agnes, jämnårig med Wechselburg- och Pegau-monumenten.[3]

En seg tradition, ett osjälfständigt förvaltande af lånadt gods, en brist på förmåga af självförnyelse, det är — bortsedt från ett och annat enstaka undantag och framför allt de stora vecken i Naumburg, där en egenartad sekularbegåfning blåst hela sin egen, mäktiga anda in i schemats döda former — den nedslående bild af sachsisk plastik under 1200-talets slutdecennier och vid öfvergången till det 14:e seklet, som ger sig som resultatet af ett studium däraf, dess trista karaktäristikum. I sanning, mycket har vår gutske mästare icke kunnat hämta där. Hvad han i själfva verket medfört därifrån, skola vi nu undersöka.

[1] Af särskildt intresse är en (graverad) grafsten i klosterkyrkan i Mühlberg öfver Otto (Bodo) von Ileburg († 1287?; Inv. Prov. Sachsen XXIX, fig. 141) — troligen ej tidigare än omkr. 1350 eller än senare (a. a. XXIX, s. 141: omkr. 1300) — där den från Wechselburg och Pegau kända fanduken, fäst på en i handen buren stång och lagd bakom den aflidnes hufvud, troget är bibehållen. Ännu på monumentet öfver grefve Günther XXV von Schwarzburg († 1368) och hans gemål Elisabeth von Honstein († 1381) i Liebfrauenkirche i Arnstadt (Inv. Schwarzburg-Sonderhausen II fig. 7 a; se därom Buchner: a. a., s. 68—71, 72, 141) bär mannen en fana, hvars duk här emellertid är lagd bakom hustruns hufvud.

[2] Säkerligen ej stort yngre än strax efter Gertruds död 1270.

[3] Om denna se ofvan, s. 199. Tilläggas kan, att äfven Henrik Lejonets monument i Braunschweig på samma sätt gifvit upphof till en — så vidt jag vet ännu icke observerad — graftyp, hvilken senare länge fortleft. Det är nämligen detta monument, jag menar vara igenkännligt i den hertig Ludolf († 866) föreställande träfiguren i münstern i Gandersheim (Inv. Braunschweig V, pl. XX), allra först från 1200-talets slut (Dehio: Handb. V, s. 135) — med upprätt buret svärd och kyrkmodell alldeles som Henrik! — samt ännu i ett par grafstenar i slottskyrkan i Nienburg a. d. Saale (Inv. Anhalt, pl. 27), den ena, enligt en nu försvunnen inskrift, utförd 1350 (a. a., s. 189), öfver grefve Thietmar — med kyrkmodell! — och hans son, den andra, väl af samma verkstad, öfver hertig Bernhard III af Anhalt († 1348) och hans gemål Anna († 1338), där den kvinnliga figuren i sin bedjande pose upprepar den braunschweigska Mathilde (eller den quedlinburgska Agnes); det sistnämnda gäller också stenen öfver grefvinnan Uta von Schwarzburg († 1311) i Oberkirche i Arnstadt (Inv. Schwarzburg-Sonderhausen II fig. 12, Buchner: a. a., fig. 10), ja, t. o. m. den öfver Cinna von Vargula († 1370) i Erfurts Barfüsserkirche (Buchner: a. a., pl. 14) och Elisabeth von Honsteins nyssnämnda monument i Arnstadt.

5.

RUSKO-OLOF OCH VON GLEICHEN-STENEN.

I detta syfte är det lämpligt att till jämförelse ställa helgonet från Rusko sida vid sida om grefve von Gleichen på hans sten i Erfurt (fig. 117).

På båda håll samma stela frontalitet, samma nedåtriktade, något utåtvända fötter, samma summariska behandling af dräktens vertikalt löpande, men icke parallellt dragna veck. På samma sätt stramas manteln samman kring de båda figurernas vänstra underarm — man observere särskildt, hur på ömse håll mantelns bård är bandlikt utplattad! — och greppet kring sköldkanten är hos båda nästan identiskt. Att Rusko-Olof icke samtidigt omfattar ett svärdfäste har mindre att betyda, då man är i tillfälle att hänvisa till paralleller som Merseburg- och Langensalza-stenarna, liksom till Sizzo i Naumburg[1] och Diezmann i Leipzig, icke heller att von Gleichens sköld är så liten, att den ej stöter i mark — den på nederspetsen ställda skölden, hvarpå bäraren stöder sig, hafva vi i Naumburg (Sizzo, Wilhelm, Hermann, Ekkehard), Pforta, Merseburg (?),[2] Wernigerode och Langensalza lika väl som i Wechselburg

Fig. 117. Erfurt, domen.
Grafsten öfver Ernst von Gleichen († 1264) och hans gemåler.

[1] Jfr ofvan, s. 389, not 2.
[2] Spetsen är här förstörd.

och Pegau. Här återfinna vi också — hos Dedo, von Groitzsch, von Hahn, Sizzo — den längs sköldkanten nedhängande mantelfliken, i hvilken uppenbarar sig den äldre skolans förkärlek för måleriska draperidetaljer — man märke äfven t. ex. Utas och grefve Dietrichs[1] statyer i Naumburg! Rusko-bildens högt upp på kinden fästa skägg återfinnes hos von Groitzsch, likaså dess fina räffling, den där också kommit till användning för hårbehandlingen hos von Gleichen.

Att i ansiktsbildningens enskildheter söka bestämda öfverensstämmelser mellan den finska statyn och de figurer, som här framdragits till jämförelse, torde vara öfverflödigt — dels skifta ansiktstyperna och deras behandling från den ena till den andra af dessa senare, dels afser jag ej att göra en mästarattribution, blott påpeka ett skolsammanhang. Framhäfvas kan dock kanske den egendomligt rundsvarfvade hufvudformen, densamma för vår Olof som t. ex. för von Gleichen och Walter von Glizberg, likaså den öfverensstämmande beklädnaden: den till strax ofvan fotknölarna fallande lifrocken — öfver hvilken t. ex. von Gleichen, Burchard von Mansfeld i Eisleben, Heyno Junge i Nordhausen samt Dietrich, Hermann och Sizzo i Naumburg bära en ärmlös öfverdräkt alldeles som vår Olof i Boge! — den breda gördeln samt till sist en signifikativ detalj: den i det ena skiktet öfver den andra fallande mantelkragen. Jag har redan (s. 375) påpekat densamma, framhållit att den af allt att döma vill återgifva en pälsbesättning[2] och att den mer än en gång möter i tidens konst, men i den egendomliga stilisering, den här har, tycks den mer än på något annat håll blifvit en kär ornamenteringsdetalj för de sachsiska skulptörerna, ja, kan nästan kallas deras signatur. Redan på Agnes-stenen i Quedlinburg ser man den, därefter på Wechselburg- och Pegau-vårdarna, på von Gleichen-stenen, på stenarna i Goslar, Langensalza och Wernigerode (den obenämnda stenen).[3] I själfva verket känner jag den ej, på ett par undantag när — den svenska drottning Hedvigs sigill (1268)[4] och en kvinnlig staty (den hel. Kunigunda) från Wetzlar-domens sydportal[5] —

[1] Inv. Prov. Sachsen XXIV, pl. 3: 1, Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom, pl. X. Bergner: Naumb. und Merseb., fig. 29, Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 49.

[2] Så uppfattas den också af Buchner: a. a., s. 3 (på tal om von Gleichen-stenen).

[3] Ensamt bland de s. 375 omtalade målningarna har också bilden i Braunschweig kragen stiliserad på ett alldeles analogt sätt. — Månne denna stilisering uppkommit genom ett missförstånd af en nedhängande, zigzagveckad mantelända af samma art som t. ex. på det ofvan, s. 199, omtalade tympanet i S:t Godehard i Hildesheim?

[4] B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. I: 20.

[5] Afb. hos Stiehl: Das frühgotische Südportal des Wetzlarer Domes und seine Wiederherstellung (Denkmalpfl. 1908, s. 119), Cohn-Wiener: Die Wetzlarer Plastik des XIII. Jahrhunderts und der Meister der Bamberger Adamspforte (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1910, s. 210; om dess datum — troligen omkr. 1270 — se nedan kap. 9!).

hos något enda utom-sachsiskt konstverk annat än hos tvenne, där man emellertid har rätt att förutsätta ett mer eller mindre intimt samband med sachsisk konst: en westfalisk trämadonna i Landesmuseum i Münster från omkr. 1300[1] samt Margareta Sprænghests grafmonument i Doberan.[2] Då den därför flera gånger möter i Väte-mästarens oeuvre — utom i Rusko, i Väte och Tofta — tror jag det ej vara för djärft att lägga en särskild vikt därvid och däri se ett af de smådrag, som i konsthistorien ofta spela rollen af afgörande bevis, må vara af indicienatur.

Hvad Väte-statyn för öfrigt angår, torde jag ej efter den föregående utredningen här behöfva särskildt uppehålla mig vid densamma. Jag nöjer mig med att påpeka, hur de en gång i dräktens halslinning infällda »ädelstenarna» väl kunna uppfattas som en direkt reminiscens från den på analogt, om också långt praktfullare sätt utförda utsmyckningen på von Groitzschs vapenrock, samt att formen af dess krona nära ansluter sig till de kronors, som i Meissen bäras af madonnan[3] och kejsar Otto.[4]

6.

VÄTE-MÄSTAREN I TYSKLAND.

För att sammanfatta det sagda: hvad den svenske skulptören af de sachsiska mästarna inhämtat, har han fått mindre genom den inspirerande kontakten med stor, lefvande konst, än genom att på grund af lärlingsstudier eller direkt lärlingsarbete i deras ateljéer tillägna sig vissa formelement och smakregler, hittills för honom okända och för hvilkas inlärande äfven denna konst i afblomstring förmådde tjäna som tillfyllestgörande medium. »Den romanska konstens mästerverk» har han helt visst själf aldrig haft tillfälle att berika sig af, hvad han stilistiskt har

[1] Publicerad af Brüning, Westf. 1910, s. 90—91, pl. 11; den westfaliska skulpturens samband med Sachsen är förut påpekad, s. 277 (jfr också nedan, s. 398). — Jag framhåller i detta sammanhang, att den nyssnämnda Wetzlar-statyn står, som Cohn-Wiener: a. a., s. 210—211, utvecklat, i nära afhängighetsförhållande till westfalisk plastik — äfven här äga vi alltså en, må vara indirekt, anknytning till ifrågavarande konstkrets.

[2] Se därom strax nedan, s. 397, Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 31, omnämner också bland exemplen på en analog dräktdetalj Nils Jonssons till Rickaby († 1316) graverade grafsten i Sigtuna klosterkyrka (Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 335). Stiliseringen är dock här icke densamma. I förbigående anmärker jag, att stenens släktskap med sachsisk grafstenskonst icke synes mig utesluten; man märke — utom nyssnämnda detalj — kompositionen af tre figurer (som på von Gleichen-stenen) under en arkad (som på den obenämnda Wernigerode-stenen), mannens fasthållande af skölden framför sig (som t. ex. i Langensalza), kvinnornas till bön lyfta händer (det braunschweigska Mathilde-motivet!), mantlarnas drapering (som hos Regelindis, Hedvig von Foburg m. fl.).

[3] Afb. hos Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 74 a, Schmarsow, Pan II, s. 155.

[4] Hasak: a. a., fig. 72, Schmarsow, Pan II, pl. s. 152—153.

gemensamt med dem — med Pegau-vården såväl som med Naumburg-statyerna — har han, som Meinander riktigt förmodade, fått genom många mellanhänder och på mycket indirekta vägar. En afglans af deras skönhet är det dock, som strålar tillbaka ur hans verk, främst Olof-statyn i Rusko, och de äga därigenom ett intresse, som berättigar dem en plats för sig i svensk konsthistoria.

Möjligt är ju också, att han i kretsen af sina sachsiska yrkesbröder fått väckt eller åtminstone utveckladt det sinne för realistiskt verklighetsåtergifvande, som ej blott de store ibland dem — naturligtvis Naumburg-mästaren främst — besjälades af, men som man också spårar hos de mindre talangerna i deras sträfvan efter mer eller mindre exakt porträttlikhet hos och individualisering af deras graffigurer, detta redan, menar Buchner,[1] skönjbart hos von Gleichen-stenen i Erfurt. Men troligare synes mig det vara, att detta verklighetssinne af den specifikt nationalitetsbestämda karaktär, som det hos honom äger, och utan de gotiseringstendenser, som åtminstone här och hvar följde de tyska konstnärernas modärnism i spåren, inspirerats honom från en ännu närmare stående, från hans egen landsman, Hejnum-mästaren själf, med hvars känsla för formens slutenhet och massivitet hans egen på mer än ett sätt är besläktad — man jämföre t. ex. Väte-helgonet med madonnan från Hejnum! — och det förefaller mig antagligt att han, som jag förut (s. 283) framkastat, utgått just ur dennes verkstad, äfven om han, i likhet med andra med samma skolning — Fide-krucifixets upphofsman t. ex. — blott föga ärft af dennes djupare och värdefullare egenskaper.[2] En utvecklingslinje, i viss mån parallell till den, som går genom tysk skulptur under 1200-talets tre sista fjärdedelar — från Wechselburg-Pegau-skulpturen till von Gleichen-stenen och dess fränder — skulle alltså här på inhemsk botten kunna konstateras om också mindre organiskt sammanlänkad än denna senare.

Själfva grundvalen för det tekniska kunnandet i sitt materials — träts — bearbetning har vår mästare väl också hemifrån medfört, men äfven detta har han haft tillfälle att ytterligare uppodla under loppet af sin utländska studiefärd. De alster af skulptur i trä, som till våra dagar bevarats i de sachsiska länderna, äro visserligen ej talrika, men bevisa dock, att densamma där praktiserades äfven inom här i fråga varande konstkrets, ej blott stenskulpturen, hvars öfvervägande förekomst möjligen skulle kunna tagas till intäkt mot mitt påstående om den gotländska

[1] A. a., s. 4—5, 8, 218—120, jfr Greinert: a. a., s. 5; häremot dock en reservation hos Kemmerich: a. a., s. 200—201.

[2] Utan att tillmäta saken någon egentlig vikt, vill jag påpeka öfverensstämmelsen mellan skäggbehandlingen hos Väte-statyn och Hablingbo-krucifixet.

skulptörens sachsiska skolning. Af trä är den flera gånger omnämnda Diezmann-statyn i Leipzig, af trä hertig Ludolfs monument i Gandersheim,[1] af trä slutligen Margarete Sprænghests († 1282) graffigur i cistercienserkyrkan i Doberan,[2] ett arbete som enligt min mening står i det närmaste samband med vår sachsiska skola[3] och som icke är yngre än tiden omkr. 1300.[4]

Sistnämnda bild visar oss den sachsiska skulpturstilen bekant så långt upp som vid Östersjöns södra kust,[5] och så föga vi nu känna om dessa trakters äldre plastiska konst, kan tanken icke utan vidare afvisas, att den skurits af en baltisk lokalkonstnär, att där alltså, i Lübeck t. ex., existerat en under inflytande från mellersta Tyskland stående skola och att vår Väte-mästare haft tillfälle att på närmare håll än i själfva stilriktningens centrum bedrifva sina studier. Något som kan gifva denna

[1] Omnämnd ofvan, s. 392, not 3. — Däremot finner jag den i Inv. Königr. Sachsen XV, s. 179, uttalade åsikten nog så tvifvelaktig, att en trästaty (Johannes evangelisten) i Otzdorf (afb. sammast., fig. 199) i tid och stil skulle stå nära Naumburg- och Meissen-skulpturerna. En jämförelse mellan denna staty och en bild bland de nyligen framdragna och publicerade fragmenten af korskranket i domen i Freiberg (se Bruck: Die Reste vom Lettner im Dom in Freiberg, Denkmalpfl. 1907 afb. s. 75 [fig. 3]) synes närmast tala för att häri se ett skolverk af den freibergska (Johannes-)mästarens ateljé; den vore alltså ej att med Dehio: Handb. I, s. 321, hänföra till 1200-talets senare hälft utan vid pass seklets 2:a fjärdedel.

[2] Afb. i Inv. Mecklenburg-Schwerin III, s. 100, hos Kornerup: Minder om Dronning Margrethe Sprænghest i Rostock og Doberan (Aarb. f. nord. Oldk. 1877, s. 64), Erslev: Danm. Rig. Hist. II, fig. 57, samt af mig i Finskt mus. 1912, s. 58.

[3] Skälen därför har jag utvecklat i min anf. upps., s. 57; bilden är att jämföra med von Gleichen-stenen, Hedvig von Foburg och Adelheid von Amera.

[4] Wigger: Ueber die Stiftung des Klosters zum heil. Kreuz in Rostock, insonderheit über den Stiftungsbrief der Königin Margarete von Dänemark (Mecklenb. Jahrb. 1874, s. 48, not 1) daterar den till tiden strax efter drottningens död (efter meddelande af Fr. Lisch), likaså Kornerup: a. a., s. 65, och Petersen: Om Dronning Margrete Sprænghests Gravmonument i Doberan (Aarb. f. nord. Oldk. 1881, s. 52). Troligen har väl monumentet tillkommit efter den stora brand, som 1291 öfvergick kyrkan och hvars verkningar botades främst tack vare det af abbot Johann von Dalen (1294—1299) visade nitet (Inv. Mecklenburg-Schwerin III, s. 560—561).

[5] Ännu ett dylikt sachsiskt arbete i en baltisk kyrka torde, enligt min mening, den stora Anna-statyn i Nicolaikirche i Stralsund vara (Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 421). Stilistiskt står hon Doberan-monumentet särdeles nära, men också ett par sandstensmadonnor, den ena från Nicolaikirche i Spandau (Märkisches Museum, Berlin; afb. hos Wolff: Zwei mittelalterliche Plastiken des Märkischen Museums, Monatsh. f. Kunstw. 1909, s. 449), den andra i domen i Magdeburg (afb. hos Wolff: a. a., s. 451, Beissel: a. a., fig. 104 [med den felaktiga proveniensuppgiften: »aus Halberstadt»]). De båda sistnämnda statyerna hafva visserligen daterats först till omkr. 1330 (Wolff: a. a., s. 449, 450), den stralsundska Anna mera obestämdt till 1300-talets förra hälft (Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 48, jfr Inv. Pommern, Regierungsbez. Stralsund, s. 484; Kugler: Pommersche Kunstgeschichte, Stettin 1840, s. 178: »scheint noch dem vierzehnten Jahrhundert anzuhören», Dehio: Handb. II, s. 422: »spätgotisch» [!]). Men inga data hafva annat än hypotetiskt motiverats, och då ingen af de författare, som omtalat bilderna i fråga, förefaller hafva haft ögonen öppna för deras samband med den sachsiska skulpturriktning, jag ofvan behandlat, synes mig deras tillkomsttid kunna förläggas närmare den, jag föreslagit för Doberan-monumentet; åtminstone bör detta gälla Stralsund-figuren.

hypotes stöd, finnes emellertid ej, och onekligen ligger det närmast till hands att förmoda, att Doberan-monumentet utförts i Sachsen själft, hufvudorten för tidens grafplastik, och härifrån blifvit beställd af den dödas släkt.[1] Icke heller finner jag det troligt, att mästarens väg fört honom till Westfalen, hvartill dock, som vi sett, de allmänna gotländska kulturförbindelserna närmast ledde, trots att vi där alldeles oförnekligt finna arbeten med direkt samhörighet med skolan i det egentliga Sachsen, så den s. k. Gottfried von Kappenberg-statyn i Münster-domens paradis[2] och grafstenen öfver samme man († 1126) i klosterkyrkan i Kappenberg[3]; stilparallellerna mellan dessa verk och våra framträda här ej tillräckligt betonade, för att vi skulle kunna ställa dem i närmare relation till hvarandra, tvärtom äro olikheterna ovanligt skarpt i ögonen fallande. Visserligen är det sant, att vi också annorstädes på olika håll finna stilmotiv mer eller mindre motsvarande dem, med hvilka de sachsiska konstnärerna arbetade,[4] men faktiskt möta ingenstädes de analoga företeelser, vi sökt, i påtagligare form än i Sachsen själft och alldeles särskildt i Erfurt.[5] Trots att intet urkundligt bevis föreligger om en kontakt af något som helst slag mellan denna stad och Gotland,[6] måste det antagas vara där — eller någon-

[1] I Finskt mus. 1912, s. 57—58, har jag i förbigående framkastat en annan hypotes, den nämligen att monumentet skulle kunna vara utfördt af ingen mindre än Väte-mästaren själf, detta med tanke på de konstnärliga förbindelser, hvilka just vid denna tid, som jag ofvan (s. 246) påpekat, förefunnos mellan Gotland och Doberan närliggande trakter (Lübeck, Pommern). Förrän på ort och ställe tillfyllestgörande fotografier af Väte-mästarens œuvre kunnat jämföras med den doberanska bilden, vågar jag dock alltfort därom ej hysa någon bestämd mening. Omöjlig är hypotesen ej — stilistiskt kan monumentet väl förlikas t. ex. med Rusko-Olof — äfven om det måste medgifvas, att det förra visar en mer målerisk och detaljrik draperistil än denna senare och att förekomsten af besläktade verk i andra nordtyska kyrkor (se s. 397, not 5), må vara i annat material, gör hypotesen mindre sannolik

[2] Hvars af vissa författare observerade likheter med Naumburg-stiftarna (jfr ofvan, s. 369, not 2) bäst förklaras af de gemensamma utgångspunkterna.

[3] Inv. Westfalen, Kr. Lüdinghausen, pl. 14. Att detta klumpiga arbete skulle vara ett ungdomsarbete af den konstnär, som utfört den nyssnämnda statyn i Münster-paradiset, så som Beissel, St. aus M.-Laach 1903, s. 455, har menat, håller jag för otroligt; ej heller den af Meier: Drei Kapitel Dortmunder Plastik (Monatsh. f. Kunstw. 1913, s. 64) framförda förmodan, att stenen kopierar nämnda staty synes mig tvingande — de öfverensstämmelser dem emellan, som kunde antecknas, låta sig ju förklara af det nyss sagda om konstnärernas förhållande vid denna tid till äldre stiluppslag. Meiers datering (a. a., s. 64) af stenen till 1200-talets slut — och ännu mer Lübkes (Mittelalterliche Kunst in Westfalen, nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt, Leipzig 1853, s. 378) och Dehios (Handb. V, s. 235) till 1300-talets början — förefaller också väl sen; arbetet synes stå på ungefär samma linje som Giselbert-stenen i Goslar (omkr. 1270, se ofvan, s. 387, not 1).

[4] Se Buchner: a. a., s. 17—18; jfr också Back: Mittelrh. K., s. 13—14.

[5] Obs. Pindar: a. a., s. 57: »Gerade in der Erfurter Plastik wurden die statuarischen Motive der Naumburger Stifter für die Reliefbedingungen des Grabmals umgemodelt.»

[6] Äfven senare, då det af nordbor så besökta Erfurt-universitetet blifvit grundadt (1392), synes någon ändring häri icke hafva inträdt; intet enda i matriklarna förekommande namn bäres med visshet af en gute (Den franciskanermunk, Gotschalcus de Röde, som år 1400 där

städes inom det område, där Erfurt var den artistiska medelpunkten — som vår gotländske skulptör trädt i beröring med den konst, som i viktiga afseenden skulle få förebildlig betydelse för honom. Han har gått i sin lärofaders, Hejnum-mästarens, fotspår och left om hans vandringsår i skuggan af Thüringerwald och på de orter, som kommit i ropet efter Wechselburg och Freiberg. Det är ett faktum att lägga märke till, värdefullt särskildt till belysande af våra svenska, ännu så ofullständigt kända förhållanden, och som ett vittnesbörd om, att vår inhemska konst, åtminstone hvad dess mera framträdande representanter angår, ej nöjde sig med att bearbeta de uppslag från utlandets konst, som kunde sippra in genom de kanaler, den mellanfolkliga merkantila samfärdseln öppnade, utan målmedvetet tillägnade sig desamma och, obekymrade om den materiella kulturens vanliga färdeleder, uppsökte de nya, på hvilka den bäst kunde berika sig.

7.

DATERING.

Det är därför Erfurt-materialet och det i samband därmed stående, som vi äga rätt att hålla oss till i och för en datering af vår mästares egna arbeten. Tyvärr äro dess data tämligen osäkra. En klar utvecklingslinje kan blott med svårighet spåras, och om det får anses stå fast, att von Glizberg-stenen, som Buchner[1] menar, ej låter sig datera förrän till 1300-talets första årtionden, tyder det på, att man i Erfurt så väl som annorstädes — så som Nordhausen- och Würzburg-stenarna visa[2] — ännu länge stod kvar på en åderdomlig, ofta primitiv ståndpunkt. Glizberg-stenen måste dock i viss mån betyda ett återfall,[3] och verk som Adelheid-sten, som ju kan tänkas utförd strax efter hennes död 1298 — ehuru det ej synes mig bevisadt, trots att det allmänt utan vidare antages[4] — eller Diezmann-statyn, som likaså brukar betecknas med årtalet för den afbildades från-

säges hafva studerat någon tid [enligt bref publiceradt i samband med Necr. Gotl. fratr. min., Script. rer. dan. VI, s. 573], synes visserligen hafva tillhört ordensklostret i Visby [se Lindström: Anteckn. II, s. 331], men han torde knappast ursprungligen där hafva hört hemma). — I Hansa-handeln på norden deltog emellertid bl. a. grannstaden Halle (se ofvan, s. 30).

[1] A. a., s. 12, så också Greinert: a. a., s. 5; Dehio: Handb. I, s. 107: »2. H. 13 Jh. (oder noch später?).»

[2] Se ofvan, s. 385—386.

[3] Buchner: a. a., s. 12.

[4] Så af Buchner: a. a., s. 12. (Säkerligen på grund af något missförstånd dateras den dock af Kemmerich: a. a., s. 201, till »en människoålder» senare än von Glizberg-stenen). — Varchstenen dateras af Bergner: Naumb. und Merseb., s. 101, redan till omkr. 1295.

fälle (1307), vittna ju i viss mån om att man på sina håll långt dessförinnan var inne på de banor, som skulle resultera i stiftarfigurerna i Reinhardsbrunn.[1] Betydelsefullare för oss är emellertid, att just von Gleichen-stenen — vårt viktigaste jämförelsematerial — måste, som nyss (s. 390) nämndes, anses tillkommen före 1200-talets slut, kanske redan på 1280-talet, likaså Margareta-bilden i Doberan (troligen 1290-talet), där vi finna en utvecklad draperistil på fullt samma nivå som hos helgonen från Rusko och Väte. Vi kunna därför tryggt förlägga vår mästares tyska studietid till nämnda decennier och tänka oss hans verksamhet i hemlandet påbegynt före seklets utgång.[2]

Ett studium af dräkternas detaljer motsäger heller icke denna datering, äfven om det ej i högre grad bidrar att ytterligare fixera densamma. Väte- och Rusko-bildernas beklädnad erbjuder intet anmärkningsvärdt; den ärmlösa öfverdräkt, som helgonet i Boge är ifördt (en s. k. sukkenie), kom i bruk redan omkr. 1240[3] och har sedan burits långt in på 1300-talet.[4] Hvad behandlingen af håret hos de båda förstnämnda angår, är äfven den epokens vanliga[5]; modet föreskref visserligen skägglöshet, dock ej

[1] Se ofvan, s. 386.

[2] Jag har i Finskt mus., s. 54 not 4, fäst uppmärksamheten på en obetydlig afvikelse från dräktfallets i stort sedt tämligen regelbundna parallellism i Rusko-bildens kjorteldraperi och däri varit böjd att se en viss anknytning till Merseburg-stenen med dess oroligare veckfall. Emellertid kan en dylik anknytning göras också till von Gleichens sten, om detaljen i fråga där också ej framträder så understruket. Hur som helst talar denna observation åtminstone icke för det tillrådliga i att skjuta vår datering *längre* fram i tiden, än här är skedt.

[3] Hottenroth: Handb. d. deutsch. Tracht, s. 206—207, Schultz: Höf. Leb. I, s. 262—263, 301—302. — Hvad det svenska namnet varit på detta dräktstycke — hvars tyska benämning är ett slaviskt låneord (Weinhold: Die deutschen Frauen in dem Mittelalter, Wien 1851, s. 447) — kan jag icke säga. Möjligen sammanfattades det med andra mer eller mindre likartade plagg under det i dokumenten ofta förekommande namnet surkot (sorkot) — ett exempel därpå redan från 1283 anföres af Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 288 — ehuru detsamma hufvudsakligen synes varit i bruk under 1300-talet (Hottenroth: a. a., s. 323, Demay: Le Costume au moygen-âge d'après les sceaux, Paris 1880, s. 244). — Schmarsows skildring (Bildw. d. Naumb. Dom., s. 16) af de manliga Naumburg-stiftarnas dräkt — som legat till grund för mina angifningar i Finskt mus. 1912, s. 55 — är oriktig; någon »schapperun» — en kort rockkrage öfver axlarna (Viollet-le-Duc: Dict. du mob. franç. III, s. 132—142, Hottenroth: a. a., s. 207—208, Schultz: a. a. I, s. 305) — förekommer där ingenstädes; det af Schmarsow afsedda plagget är sukkenien, hvilken benämning i stället gifvits själfva lifrocken.

[4] Då mestadels kallad surkot (sorkot), se föregående not! — Som exempel härpå från Gotland kunna anföras vissa figurer bland de nedan (kap. 10) omtalade portalskulpterna i Hörsne och Bro eller bilden på en grafsten i Stenkyrka (Hildebrand, Månadsbl. 1892, fig. 59, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 348, Heales: Church. of Gotl., pl. 32, Roosval, Sv. kyrk. Gotl., fig. 42) — odaterad, men troligen ej förrän från sistnämnda århundrades midt — och en annan, likaledes odaterad, i Martebo (Roosval: a. a., fig. 90; s. 89: förra hälften eller midten af 1300-talet, jfr också sammast., s. 43—44).

[5] Jfr t. ex. såväl Magnus Ladulås' sigill 1276 (B. E. Hildebrand: Sv. sigill. I, ser. I: 41) som Magnus Erikssons 1321 (a. a. I, ser. I: 59). Exempel äfven från utlandet gifvas för öfrigt ännu senare, t. ex. en relikbyst i Sammlung Schnütgen, Köln (Witte: Skulpt. d. Samml.

ovillkorligt[1] och bröt ej den konstnärliga traditionen, som för helgon uppfattade som mogna män synbarligen fordrat skäggets bibehållande. Formen för den af Väte-Olof burna kronan är i stort sedt densamma, vi mött redan hos Viklau-madonnan[2] och fortlefver snart sagdt hela medeltiden igenom.[3] Järnhatten, hvari gnomen under hans fötter uppträder, är åtminstone i Frankrike känd redan på 1100-talet[4] och omtalas i svenska urkunder alltifrån 1200-talets slut.[5] Den triangulära sköld med skarpa hörn, som bäres af samma lilla person, är af den typ, som här i norden åtminstone alltifrån 1200-talets midt börjar blifva vanlig, samtidigt som det tidigare, större formatet förminskades.[6]

Emellertid är formen af den sköld, som Rusko-Olof stöder sig emot, en annan — den är högre, med något mer utåtsvängda långsidor och skarpt buktad, ej plan — ett förhållande, som observerats af Meinander[7] och förledt honom att datera bilden redan till tidsafsnittet 1250—1275, efter hvilken tid, som nyss nämndes, den plana, triangulära typen blir allt populärare. Dock försvinner den gamla typen ej med ett slag. Bland de svenska sigillen är visserligen hertig Magnus', användt ännu 1270,[8] det sista, där den otvetydigt låter sig belägga,[9] men det synes mig an-

Schnütgen, pl. 45: 2, samme förf.: Samml. Schnütgen, Führer, pl. XII, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II, pl. 55), af Witte: a. a., resp. s. 74 och 38, daterad till 1300-talets senare hälft. Viollet-le-Duc: Dic. du mob. franç. III, s. 193, uppger, att modet att bära en rad lockar öfver pannan, så som vi se det hos Väte-bilden, redan omkr. 1270 försvann — lockarna skola då hafva nedkammats till en hängande lugg — men äfven om denna, utan belägg framträdande uppgift vore riktig, gäller den ej för Tyskland och norden; för att blott hålla oss till de i detta kapitel omtalade arbetena, ses lockkransen ej blott på Varch-stenen, men ännu på (den obenämnda) Wernigerode-stenen. — Om hårbehandlingen hos Boge-Olof se nedan, s. 403.

[1] Viollet-le-Duc: a. a. III, s. 192, IV, s. 433, Hottenroth: a. a., s. 209, Schultz: a. a. I, s. 289.

[2] Se ofvan, s. 114—115.

[3] Vackert och med vårt exemplar nära öfverensstämmande är t. ex. typen representerad på Magnus Ladulås' sigill 1275 (B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. I: 25).

[4] Viollet-le-Duc: a. a. V, s. 265—266, Demay: Le cost. au moy. âge, s. 136.

[5] H. Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 336.

[6] Viollet-le-Duc: a. a. V, s. 350—351, Schultz: a. a. II, s. 87. Detta gäller äfven norden, se Blom: Bemerkninger om Kongespeilets Affattelsetid, belyst ved den deri skildrede krigerske Udrustning og Vaabendragt (Aarb. f. nord. Oldk. 1867, s. 90), Bendixen, Bergens mus. aarb. 1892: 9, s. 21—22; en sådan sköld ses hos oss för öfrigt redan på det sigill, som antages hafva tillhört riddar Knut Kristinesson 1222—1230 (B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. III: 6).

[7] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 32.

[8] B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. I: 22.

[9] Sköldens hörn äro också här ännu runda, icke skarpa, äfven om det synbarligen är en öfvergångstyp, vi se, och äfven om sigillets eget tillkomstdatum är osäkert; runda likaså i lagmannen Magnus Bengtssons sigill 1269 (B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. III: 28) och riddar Karl Tjelvasons af Fånö 1274 (B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. III: 33). — En snarlik

tagligt, att den vid sidan af den nya fortlefvat åtminstone några årtionden framåt, hur svårt det än är att afgöra detsamma på grund af sköldarnas rena en face-ställning på sigillen från denna tid. Den buktade överkanten på Lars Bengtssons sigill 1292[1] och ännu på Holmvid Abjörnssons 1299[2] tyckes tala härför, men härtill kommer en af Meinander förbisedd omständighet: som Blom[3] riktigt anmärker, lefver den gamla rundade sköldformen ofta kvar på grafmonumenten ända till århundradets slut och in på 1300-talets början — som exempel anför jag grefvarna Gottfried och Otto von Kappenbergs dubbelmonument i klosterkyrkan i Kappenberg,[4] utfördt under 1300-talets 2:a fjärdedel[5] — och faktiskt finner man den äfven annorstädes, så använd för en sköld buren af en Mikaelsbild på en sydflandrisk skulpterad dörram (Kunstgewerbemuseum, Berlin)[6] från ungefär samma tid (1300-talets början).[7] Vanlig är denna ålderdomliga typ så sent naturligtvis ej längre, men dess förekomst är belagd, och vi äga ej rätt att af dess förhandenvaro här hos den finska statyn sluta till ett tidigare datum, än vår jämförande stilgranskning låtit framstå som det naturliga.

Att emellertid Rusko-statyn detta till trots bör betraktas som tillhörig den gotländske mästarens äldsta œuvre och som tillkommen före 1200-talets utgång, om ock under dess allra sista år, håller jag för troligt nog af den grund, att det är den, där sambandet med konstnärens utländska förebilder tydligast göra sig gällande, och den, hvarmed han i ungdomlig djärfhet, fylld af otamt nyhetsbegär, vågat bryta en gammal tradition och gestalta sin uppgift efter eget hufvud: att i stället för en *sittande* figur, så som traditionell praxis ville se den helige konungen framställd, skapa en *stående* — den första på Gotland sedan Tingstäde-mästarens dagar! — något i stil med de kyrkliga donatorsbilder af högre eller lägre rang, som just under hans vandringsår därute voro på högsta modet.

typ ses i Norge på Magnus Lagaböters 1265—1278 använda sigill (afb. hos Fett: Studier over middelalderens norske sigiller, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1903, s. 73); H. Hildebrands (Sv. medelt. II, s. 341) och Meinanders (a. a., s. 32) uttalande, att de runda hörnen försvunno redan på 1250-talets början, tål under alla omständigheter en viss inskränkning.

[1] B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. III: 82.

[2] B. E. Hildebrand: a. a. I, ser. III: 115.

[3] A. a., s. 92.

[4] Afb. i Inv. Westfalen, Kr. Lüdinghausen, pl. 14, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 14. Jahrh., pl. 6, von Bezold: Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts in S. Elisabeth in Marburg (Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1911, s. 16).

[5] 1330—1350, enligt Meier, Monatsh. f. Kunstw. 1913, s. 67; von Bezold: a. a., s. 15: 1315—1330, Dehio: Handb. V, s. 235: »C. 1220—30» (under alla omständigheter ej 1300-talets senare hälft, så som förmodas af Lübke: Mittelalt. K. in Westf., s. 378).

[6] Afb. hos Schmitz: Kunstgewerbemuseum (Amtl. Ber. XXIX, fig. 13).

[7] Schmitz: a. a., sp. 14.

Litet yngre vore i så fall Väte-Olof — från 1300-talets första decennium vid pass.[1] Är verkligen bilden i Boge också af hans egen hand, så torde den, som jag framhållit, böra föras ytterligare något framåt i tiden, då mästaren här attraperat det sirliga sätt för hårets frisering, som utmärker 1300-talet och som den af mig s. k. Bunge-mästaren[2] synes hafva introducerat på Gotland.[3] Samtidigt och ännu en tid framåt har man att tänka sig lärlingskretsen hafva arbetat. En bild som den i Tofta är kanske ej stort senare än bilden i Väte, som den kopierar, andra som t. ex. den från Guldrupe — med dess i utvecklad gotik gestaltade genombrytningar i bänkgaflarna — däremot sen nog.[4] Lång var väl »skolans» saga dock icke. I konkurrensen med den skola, som bildat sig kring det nya ljuset, Bunge-mästaren, har den dukat under och nästan omärkligt uppgått däri. Det 14:e seklet torde, då detta skedde, knappast hafva hunnit lägga den första fjärdedelen till rygga.

[1] Till 1300-talets början är bilden också daterad af Meinander: a. a., s. 32. Man märke, att just vid denna tid, enligt Roosval: Kirch. Gotl., s. 228, Väte erhöll sitt nuvarande stora kor.

[2] Se kap. 10.

[3] Att gifva något ens approximativt datum för dess uppträdande i allmänhet är omöjligt. I Tyskland synes det emellertid taga vid omkr. 1300. Hos den Konungarnas tillbedjan föreställande gruppen i domen i Würzburg (Dehio-Berzold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk. 14. Jahrh., pl. 8, Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., pl. XIV—XVI), daterad af Pindar: a. a., s. 44—50, till 1300-talets första år, uppträder den yngre hårbehandlingen vid sidan af en mer 1200-talsmässig (Baltazar-statyn). — Anmärkas må, att Boge kyrka enligt Roosval: a. a., s. 208, skall hafva erhållit sitt nuvarande långhus omkr. 1300, men att byggnadens datum synes med större sannolikhet böra framskjutas något eller några decennier (se af Ugglas, Fornv. 1914, s. 41) — alltså äfven här en öfverensstämmelse mellan tidpunkten för en nybyggnadsperiod och en nyanskaffning till kyrkans inventarium.

[4] Kyrkans kor är byggdt af en lärjunge till den s. k. Elasticus (Roosval: a. a., s. 215), hvilken var verksam omkr. 1300 (a. a., s. 178).

NIONDE KAPITLET.

Den franska 1200-talsskolan. — Öja-mästaren.[1]

1.

DEN FRANSKA GOTIKENS INTRÄNGANDE I TYSKLAND.

Redan lång tid före den, då den i föregående kapitel behandlade träsnidarskolan arbetade, hade emellertid en process af för utvecklingen afgörande betydelse tagit sin början: den franska gotikens expansion ut öfver sina egna gränser och dess inträngande i andra länders konst.

Jag har redan tidigare[2] betecknat denna process och de konsekvenser, den drog med sig, som hufvudinnehållet i dessa länders konsthistoria under det 13:e och 14:de seklet. Den är 1200-talets stora händelse, och dess verkningar sträcka sig till det 15:e århundradets inbrott. Alla konstens områden beröras däraf och direkt eller indirekt alla västerlandets riken. Icke ens de yttersta konturlinjerna därför kan här vara tal om att uppdraga. Blott med några ord må, som bakgrund till det, som i det följande skall afhandlas, en kort öfversikt gifvas öfver den för vår egen konsthistoria viktigaste fasen af detta den franska gotikens eröfringståg: inträngandet af den franska 1200-talsstilen i Tysklands plastik och sättet för dennas reception däraf.

Vi ha också redan mer än en gång haft tillfälle att dröja därvid. Århundradet hade icke hunnit lägga mer än ett par decennier till rygga, förrän vi hafva sett tyska bildhuggare, återvända från Frankrike, realisera de erfarenheter, de där samlat och på egen botten tillgodogöra sig lärdomarna från de tekniskt och konstnärligt längre hunna franska skulptur-»hyttorna». Så var det i Magdeburg[3], så i Freiberg såväl inom den skola, hvars första monument voro det stora domkalvariets Kristus och Johannes,[4] som inom den, hvilken betecknas af den till samma grupp

[1] Jfr af Ugglas: En fransk skulptör i Sverige på 1200-talet (K. och konstn. 1913, s. 25—30) samt i Strängn.-Stud. I, s. 51—52 och Sv. konsth., s. 128—130.

[2] Se ofvan, s. 24—25.

[3] Se ofvan, s. 204—210.

[4] Se ofvan, s. 210—212.

hörande sörjande Maria[1], så i Strassburg, där, som det uppvisats af Franck-Oberaspach[2] och Vöge[3], domens berömda sydportal[4], den s. k. Ängelpelaren i det inre[5] och andra, smärre skulpturer[6] stå i det närmaste afhängighetsförhållande till dekorationen på de chartreska tvärskeppsportalerna och dessas förhallar[7]. Det synes vid denna tid — 1200-talets andra fjärdedel, den epok hvarunder också Strassburg-»hyttan» arbetat[8] — varit Chartres, hvaremot de tyska mästarna särskildt haft

[1] Se ofvan, s. 214—215, 256—257.

[2] Meister d. Eccl. und Synag., särskildt s. 17—46, 76—101.

[3] Rep. f. Kunstw. 1901, s. 197—202 (med framhållande af de af Franck-Oberaspach förbisedda byzantinska stilelementen, uppträdande vid sidan af de specifikt franska [jfr därom redan hos samme förf.: rec. af Meyer-Altona, Die Sculpturen des Strassburger Münsters I, Strassburg 1894, Rep. f. Kunstw. 1894, s. 282 och sedan sammast. 1904, s. 1—12]; ytterligare några påpekanden gjorda af samme förf.: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1220, Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 197).

[4] Franck-Oberaspach: a. a., pl. I—III, VI—VIII, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 24—28, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 90—94, Moriz-Eichborn: Skulpt. cykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, pl. VII—VIII, Leitschuh: Strassburg, fig. 18—21, Sauerlandt: Deutsche Plast., pl. 37—39, Michel, Hist. de l'art, II: 2, fig. 487—489. — Fragment af portalens nu förstörda väggstatyer hafva återfunnits och publicerats af Secker, Monatsh. f. Kunstw. 1911, s. 546—549, pl. 119—120, 122 (fragmenten nu i Elsassisches Altertumsmuseum, Strassburg; att dessa statyer, som Hasak: a. a., s. 112—113, förfäktat, skulle vara äldre än portalskulpturen för öfrigt, finnes ingen anledning att förmoda).

[5] Franck-Oberaspach: a. a., pl. VIII—X, Hasak: a. a., fig. 95—95: b, Hartung: Mot. d. mittelalt. Bauk., pl. 27, Leitschuh: a. a., fig. 23, Sauerlandt: a. a., pl. 36, Michel, a. a., fig. 490, hos enstaka figurer, Meyer-Altona: Die Sculpturen des Strassburger Münsters I (Strassburg 1894), pl. I: 2—3, och i planschverket Le musée de sculpture comparée du Palais du Trocadéro, (Paris u. å.) pl. 143.

[6] Ynglingafiguren med ett solur på tvärskeppets sydvästra sträfpelare (Dehio-Bezold: a. a., 13. Jahrh., pl. 15), tympanonreliefen med Incrudelitas Thomæ i Thomaskirche (Leitchuh: a. a., fig. 11) m. fl., hvarom se Franck-Oberaspach: a. a., s. 73—75, Dehio: Handb. IV, s. 397.

[7] Redan Moriz-Eichborn: a. a., s. 87—92, gör dessa skulpturers afhängighet af fransk konst gällande, men icke med Chartres, utan under den mindre lyckliga hänvisningen till den pariska västportalen — egendomligt nog då han (s. 90) visar sig hafva ögonen öppna för den chartreska stilen hos en från katedralens södra torn stammande, nu i Frauenhaus-museet befintlig, den strassburgska Ecclesia närstående kvinnostatyett (Meyer-Altona: a. a., pl. II: 4, Hasak: a. a., fig. 96: a). — Meyer-Altona: a. a., s. 10—18, har velat uppdela denna grupp konstverk i två, representerande olika stilfaser; hans åsikt är emellertid tillbakavisad redan af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1894, s. 281 (jfr Franck-Oberaspach: a. a., s. 48—49).

[8] Så Meyer-Altona: a. a., s. 18, Hasak: a. a., s. 113; Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 445: omkr. 1220, Moriz Eichborn: a. a., s. 80: 1230—1250; Michel: a. a., s. 760, och Dehio: Handb. IV, s. 396: 1240—1250 (vissa skolarbeten dock något yngre). Nyligen har Weise: Die Kröning Mariä am südlichen Querhause des Strassburger Münsters und das Tympanon der Kirche zu Kaysersberg (Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 102) med nya skäl velat göra gällande, att den strassburgska domportalens ålder ej ligger längre fram i tiden än omkr. 1230 — hvad äfven Vöge, Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 197, synbarligen ej anser otänkbart — men beviskraften af de af honom andragna grunderna härför hafva bestridts af Clauss: Zur Baugeschichte der Kirche von Kaysersberg im Elsass (Zeitschr. f. christl. K. 1913, sp. 243—244) under häfdande af tidsafsnittet 1240—1250 som det »utan betänkande» riktiga för det strassburgska arbetet i fråga.

sina ögon riktade och hvars konst för dem stått som det stora, lysande föredömet, men vid dess sida börjar en annan centralpunkt för det nordfranska bildhuggeriet redan före århundradets midt tilldraga sig deras uppmärksamhet och till slut så godt som exklusivt dominera deras smak och intressen: Reims. Det är af allt att döma framför den oändligt rika och mångskiftande bildvärlden på den reimska katedralens västfasad, som en mästare, vi redan gjort bekantskap med, upphofsmannen till västkorskulpturen i Naumburg, skolat sin smak och mottagit de nya intryck, han sedan så genialt skulle omsätta i sitt hemland[1], men ännu påtagligare göra sig reminiscenserna därifrån gällande hos den store konstnär, som, troligen ungefär samtidigt med mästaren i Naumburg[2], i Bamberg huggit katedralens s. k. Adamsportal[3], den s. k. Stefansryttaren[4], Maria och Elisabeth (den s. k. Sibyllan)[5], Ecclesia och Synagoga[6] och mycket annat[7]. Från Reims är det också, enligt hvad Wol-

[1] Jfr ofvan, s. 371, not 2.

[2] Weese: Bamb. Domsculpt., s. 125, har uttalat sig för 1280-talet, Goldschmidt: Deutsche Lit. Zeit. 1898, s. 484, däremot för en epok 40—50 år tidigare, likaså Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., s. 50, 61, och Franck-Oberaspach, Zeitschr. f. bild. K. XXXVI, s. 261, för tiden strax före 1250. Goldschmidt har emellertid bemötts af Weese: Zu den Bamberger Domsculpturen (Rep. f. Kunstw. 1899, s. 223) och Vöge, sammast. 1901, s. 227—228, har ytterligare kunnat stödja hans opposition, äfven om den ifrågavarande Bambergmästarens verksamhet enligt hans mening faller några årtionden före den af Weese föreslagna tiden (ungefärligen 1260-talet; så också, af särskilda skäl, Cohn-Wiener, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1910, s. 226).

[3] Hasak: a. a., fig. 45—47, Sauerlandt: a. a., pl. 22—25, Leitschuh: Bamberg, fig. 32—37, Michel, Hist. de l'art. II: 2, fig. 480; enskilda figurer afb. hos Weese: Bamb. Domsculpt., fig. 20, 22—26, Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 63, pl. s. 64—65.

[4] Afb. hos Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 43—44, Hasak: a. a., fig. 48, Sauerlandt: a. a., pl. 34—35, Leitschuh: a. a., fig. 25, Bode: a. a., s. 65.

[5] Hasak: a. a., fig. 49—50, Sauerlandt: a. a., pl. 26—27, 29, Weese, a. a., fig. 16, 18, Bode: a. a., pl. s. 66—67 (Elisabeth).

[6] Hasak: a. a., pl. 58—59: a, Sauerlandt: a. a., pl. 30—33, Leitschuh: a. a., fig. 30—31. — Knappast med skäl äro dessa statyer frånskrifna mästaren af Stix, Jahrb. d. k. k. Zentral-Comm. 1909, s. 106, not 10. Däremot attribuerar han (s. 107) till deras upphofsman en madonna på ett hus vid Fuststrasse i Mainz (Stix: a. a., pl. XVIII, Back: Mittelrh. K., pl. II: 2, Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., pl. XIII); dess relationer med bambergsk konst äro ju oförnekliga (se Stix: a. a., s. 101—102, 103—106, Back: a. a., s. 17, Pindar: a. a., s. 47), men i mina ögon är Mainz-statyn snarast en några tiotal år senare efterbildning af den bambergska Ecclesia, hvars draperimotiv — se särskildt mantelarrangemanget! — denna drifvit till öfverdrift och extravagans.

[7] Påfven Klemens II:s grafbild (Hasak: a. a., fig. 62, Weese: a. a., fig. 33), den hel. Dionysius (Hasak: a. a., fig. 53), relieferna på Klemens-grafvens tumba (Dehio-Bezold: a. a., 13. Jahrh., pl. II, Hasak: a. a., fig. 61: a—b, Leitschuh: a. a., fig. 39—41, Müntz: Les tombeaux des papes en Allemagne et en France, R. d. l'art chrét. 1896, afb. s. 349—353) — som dock torde vara kopior från nyare tid af de medeltida originalen (Leitschuh: a. a., s. 78, Dehio: Handb. I, s. 33) — m. m. — Den första hänvisningen till Reims gjordes af Dehio: Zu den Skulpturen des Bamberger Domes (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1890, s. 194—197, jfr samme förf.: Marienstatue im Ostchor des Bamberger Domes,

ters[1] uppvisat, som sträfpelarfigurerna och en madonna i domen i Halberstadt äro inspirerade, utförda under århundradets tredje fjärdedel[2] — liksom vissa af samma mästare huggna skulpturer i domen i Minden[3] — kanske också statyerna i och öfver västportalen af Liebfrauenkirche i Trier[4], färdiga måhända redan på 1250-talet[5], och de enligt mitt förmenande åtminstone

sammast. 1891, s. 156—157, samme förf.: Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Domes, sammast. 1892, s. 141), och frågan om den franska konstens förhållande till de bambergska skulpturerna, deras ålder, deras inbördes samband och förbindelse dels med katedralens äldre bildutsmyckning (Georgskorets reliefer, se ofvan, s. 186, not 1), dels med åtskilliga yngre, här ej nämnda arbeten har senare varit föremål för mycket omfattande forskningar och ofta synnerligen divergerande meningar, för hvilka här ej kan redogöras; jag hänvisar främst till Weese: Bamb. Domsculpt., s. 73—136 — där problemet i hela dess omfattning för första gången är ställdt — samt Vöges ofta åberopade kritik däraf i Rep. f. Kunstw. 1901, s. 222—229, 255—289, men äfven till en rad andra arbeten och uppsatser: Goldschmidt, Deutsche Lit. zeit. 1898, s. 482—485, Weese och Aufleger: Der Dom zu Bamberg (München 1898) — ett verk som icke varit mig tillgängligt, men föga innehåller utöfver Weeses äldre arbete — Dehio: rec. af denna publikation (Rep. f. Kunstw. 1899, s. 132—133), Weese, sammast. 1899, s. 222—223, Franck-Oberaspach, sammast. 1899, s. 108—109, samme förf., Zeitschr. f. bild. K. XXXVI, s. 259—264, Vöge: Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung (Zeitschr. f. christl. K. 1902, sp. 357—368), Hasak: a. a., s. 46—66 — en tämligen ytlig och delvis vilseledande framställning — Leitschuh: a. a., s. 56—80, Dehio: Handb. I, s. 31—33, Stix: a. a., s. 103—106, Cohn-Wiener, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, s. 217—226 [jfr därom nedan, s. 408 not 2], Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 754—758, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 222—224. Till sist har nyligen Weese i 2:a uppl. af Die Bamberger Domsculpturen (Strassburg 1914), s. 203—305 — mig först kommen tillhanda under utarbetandet af denna del af min afhandling — upptagit hela ämnet till förnyad granskning, delvis i skarp opposition mot sina kritiker och på flera punkter under vidhållande af sina tidigare uttalade meningar.

[1] Beitr. z. Gesch. d. Skulpt. im Halberst. Dom, s. 52—86.

[2] Dehio: Handb. V, s. 163: 1260—1280.

[3] Delvis afb. i Inv. Westfalen, Kr. Minden, pl. 26:1—4, Dehio-Bezold: a. a., 13. Jahrh., pl. 34. — Om dessa skulpturer se Wolters: a. a., s. 63—66, 71—86, Dehio: a. a. V., s. 163, 355. (Beissel, St. aus M. Laach 1903, s. 457, ser utan grundade skäl en viss likhet mellan Ecclesia- och Synagoga-statyerna i Minden och motsvarande bilder i Magdeburgs paradisportal [Hasak: a. a., fig. 37—38].)

[4] Afb. hos Hasak: a. a., fig. 75—78: b, von Schleinitz: Trier (Leipzig 1909), fig. 82—83, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 120, Clemen, Zeitschr. f. bild. K. XXXVIII, s. 100. — Om skulpturens förhållande till Frankrike se Clemen: a. a., s. 100, Dehio: a. a. IV, s. 429. (Hasak: a. a., s. 85, spårar här »unverfälschte Pariser Kunst»!)

[5] Vanligen hänföres portalen till en kyrkans byggnadsperiod, som förmenats infalla mellan åren 1227 och 1243 (så af von Schleinitz: a. a., s. 130, Hasak: a. a., s. 84, Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 266); men som det uppvisats redan af Beissel: Die Kirche U. L. Frau zu Trier (Zeitschr. f. christl. K. 1899, sp. 233—234) sakna de anförda data giltigt fog — kyrkan omtalas som nyss påbegynt sistnämnda år och dess anläggning kan alltså ej gå upp till 1220-talet. Ännu 1240-talet, som för skulpturens vidkommande föreslagits af Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 76, Cohn-Wiener, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1910, s. 211, och Dehio: a. a. IV, s. 429, måste anses alltför tidigt. 1250-talet, då Clemen: a. a., s. 100 — med instämmande af Reiche: Port. d. Parad. am Dom zu Paderb., s. 30, not 1 — förmenar att portalen bör stått färdig, synes mig till och med vara det äldsta tänkbara datum, som kan ifrågakomma, detta på grund af Reims-skulpturens egen tillkomsttid (se nedan, s. 440, 454), om det verkligen är i Reims, som den stilistiska källan till de trierska portalfigurerna är att söka, och ej — hvad jag af åtskilliga orsaker visserligen ej anser uteslutet — i Amiens.

knappast stort äldre[1] apostlastatyer, som flankera klosterkyrkans i Neuweiler sidoskeppsportal[2]. Men äfven andra franska skulpturcentraler hafva besökts af de tyska bildhuggarna. Petrikirche i Wimpfen im Thal, grundlagd 1269(?)[3], är byggd af en »latomus peritissimus in architectoria arte», som strax förut vistats i Paris[4], och de väl af denne stenhuggararkitekt själf förfärdigade statyer, som smycka det inre af det kanske redan 1274[5] fullbordade koret, äro åtminstone i mina ögon otvetydiga vittnesbörd om hans parisiska utbildning[6], medan det kanske är i Rouen, som man har att

[1] Också här på grund af data för Reims-skulpturen, som synes mig ensamt ifrågakomma som förebild (ehuru Dehio: a. a. IV, s. 287, på denna punkt förhåller sig tveksam). Hasaks datering (a. a., s. 132) till omkr. 1220 är gifvetvis mycket för tidig, likaså väl som Dehios (a. a. IV, s. 287) till 1240-talet.

[2] Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jabrh., pl. 19: 1, 3, Hasak: a. a., fig. 111. — Reimska inslag finnas, som Cohn-Wiener, Jahrb. der preuss. Kunstsamml. 1910, s. 205—226, uppvisat också hos ett flertal bilder i eller från sydportalen af katedralen i Wetzlar samt en del andra sammastädes förvarade figurer (afb. hos Stiehl, Denkmalpfl. 1908, s. 117—119, Cohn-Wiener: a. a., pl. s. 220—221, s. 210, 214, 215, 218, 221) vid sidan af uppslag från västportalen i Chartres och från Westfalen (jfr också Vöge, Deutsche Lit. zeit. 1905, s. 2110; kanske föreligger också ett sidoinflytande från Trier, jfr Hasak: a. a., s. 114, hvaremot dock Reiche: Port. d. Parad. am Dom zu Paderb., s. 35. Cohn-Wiener nämner också Bamberg, och uteslutet är ej att ett samband af ett eller annat slag existerar, dock knappast af den art, författaren menar. I sin öfverskattning af Wetzlar-skulpturernas konstnärliga kvalitet — han anser, att de »in der Schönhet ihrer Arbeit zum Edelsten gehören, was Deutschland aus dieser Zeit besitzt» [a. a., s. 201] — förledes han att tro på en influens *från* Wetzlar *till* Bamberg; motsatsen torde vara det enda möjliga antagandet — Wetzlar-skulptören är i själfva verket en synnerligen svag, recipierande, alls ej uppslagsgifvande yrkesutöfvare [jfr Dehio: Handb. IV, s. 454]. Hans verksamhetstid infaller väl därför först omkr. 1270, ej som Cohn-Wiener: a. a., s. 212, 221, och Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 72, tro, redan omkr. 1250 och med visshet ej under seklets första fjärdedel som Hasak: a. a., s. 104, velat göra troligt [Dehio: a. a. IV, s. 455: »2. H. 13. Jh.»]).

[3] Det enligt Adamy: Die ehemalige frühromanische Centralkirche des Stiftes Sanct Peter zu Wimpfen im Thal (Darmstadt 1898), Feigel: Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck (Halle a. S. 1907), s. 87—89, not 3, och Dehio Handb. III, s. 561, antagligaste årtalet. Adler: Die Stiftskirche St. Peter in Wimpfen im Tale (Denkmalpfl. 1908, s. 35) har uttalat sig för 1264; 1259 (enligt Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 296 och Moriz-Eichborn: a. a., s. 383, not 179; 1262 enligt Bode: a. a., s. 76).

[4] Se Inv. Hessen, Kr. Wimpfen, s. 203—204, Dehio: a. a. III, s. 561—562, Hasak: a. a., s. 103, Moriz-Eichborn: a. a., s. 383, not 179, Dehio-Bezold: a. a. II, s. 296, Feigel: a. a., s. 8.

[5] Årtalet dock ej fullt säkert (Dehio: a. a. III, s. 561; kanske 1278 enligt Feigel: a. a., s. 9).

[6] Hasak: a. a., fig. 86: a—88: b, Inv. Hessen, Kr. Wimpfen, fig. 141, 150 (madonnan). — Feigel: a. a., s. 69—86, och efter honom Dehio: a. a. III, s. 562, 563, mena mästarens Paris-vistelse blott hafva varit af sekundär betydelse och förklara det franska inslaget i korstatyerna liksom hos figurerna i kyrkans sydportal (Inv. Hessen, Kr. Wimpfen, fig. 127, Hartung: Mot. d. mittelalt. Bauk., pl. 108) — där annars Bode: a. a., s. 76, och Moriz-Eichborn: a. a., s. 418—419, not 356, velat spåra en viss influens från Trier — via Strassburg, där redan vid denna tid domens läktare haft sin plastiska utsmyckning färdig (enskilda figurer därifrån, nu i Frauenhaus-Museum, Strassburg, afb. hos Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 20, Moriz-Eichborn: a. a., pl. IX, Leitschuh: Strassburg, fig. 26—27, Hasak: a. a., fig. 96); det skulle vara i denna läktarskulptur Wimpfen-mästarens stil ägde sina rötter, äfven om han själf ej, som stundom förmodats (Adler: a. a., s. 35, 38, Leitschuh: a. a., s. 33) vore att identifiera med Erwin von Steinbach, den ryktbare katedralmästaren, själf. Jag kan omöjligt ansluta mig till denna mening. Af många orsaker tror jag

söka den stilistiska källan för vissa af de öfverflödande plastiska konstverk, som smycka de tre portalerna i den strassburgska katedralens västfasad[1], till större delen från tiden före 1200-talets slut.[2]

Redan af dessa exempel, till hvilka ytterligare många kunde läggas[3],

ej, trots Moriz-Eichborns försök (a. a., s. 83—88) att i detalj bevisa det, att Strassburg-läktaren har en så hög ålder som det påstått, utan med Kraus: Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen (Strassburg 1876—1892) I, s. 443, att den ej kan vara utförd förrän vid 1200-talets slut — skulpturdelarnas af Feigel: a. a., s. 71—72, 90—91, not 20, förtäktade afhängighet af de parisiska Sainte-Chapelle-apostlarna synes mig för öfrigt tvifvelaktig — och så ytterst nära som verkligen Wimpfen-skulptören ansluter sig till den stil, som just på 1260-talet var på modet i den franska hufvudstaden (se Moriz-Eichborn: a. a., s. 394—395, not 234) synes mig, att man ej får underskatta betydelsen af hans franska resa, utan har allt skäl att i hans verk se ett direkt utslag af den parisiska konsten, så som den utbildats strax efter seklets midt.

[1] Hasak: a. a., fig. 96—109, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., pl 16—17, 29, 30: 2, 31: 2, 39: 3, Leitschuh: fig. 28—29, 31—34, Sauerlandt: a. a., pl. 40—43, Meyer-Altona: Sculpt. d. Strassb. Münsters I, pl. I: 7—10, 14—16, II: 12—13, Moriz-Eichborn: a. a., pl. XIII—XIV, XVI (öfverallt enskilda figurer och detaljer).

[2] Då en brand 1298 åstadkom ett afbrott i arbetet, var, enligt Dehio: a. a. IV, s. 397—398, hufvudparten af statyerna redan färdiga, med undantag af de först på 1310—1320-talen utförda apostlarna i midtportalen. Vid frågan om de strassburgska västportalernas utsmyckning, mästare, data m. m., stöta vi emellertid åter på ett af den tyska konsthistoriens svårast invecklade problem, hvarpå jag här dock ej kan inlåta mig; af nyare litteratur må blott hänvisas, utom till Dehios nyssnämnda kortfattade, men koncisa behandling, till Meyer-Altona: a. a., s. 19—40, Moriz-Eichborn: a. a., s. 229—288, Feigel: a. a., s. 31—33, 71—72, Leitschuh: a. a., s. 32—40, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 763—764 (för arkitekturhistoriska data m. m. jfr också Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 304—308). Ett närmare studium af Strassburg-skulpturens förhållande till Frankrike har ännu icke företagits. Bode: Gesch. d. deutsch. Plast., s. 80, menar det emellertid särdeles intimt, Moriz-Eichborn: a. a., s. 273—274, medger det äfven till en viss grad, men under den dock knappast lyckliga hänvisningen till Reims (angående läktarskulpturen jfr ofvan s. 408, not 6). Viktigare är hvad Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 225, upptäckt, nämligen likheten mellan midtportalens tympanen och tympanet i södra tvärskeppsportalen (Portail de la calende) å katedralen i Rouen, så mycket märkligare, som vissa af de ikonografiska egendomligheter, som i den ena som den andra portalen uppträda, tillhöra tidens dittills obekanta nyheter (se Lefrançois-Pillion: Nouvelles études sur les portails des transept à la cathédrale de Rouen, R. de l'art chrét. 1913, s. 285—289, afb. s. 285). Äfven en del af Strassburg-portalens väggstatyer (dygdepersonifikationerna samt de visa och fåvitska jungfrurna) synes mig med sina långsträckta kroppar och uttänjda draperiveck m. m. i så pass hög grad likna vissa kvinnliga helgon i Rouen-katedralens norra tvärskeppsportal (Portail des librairies, afb. hos Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 373—374), att ett afhängighetsförhållande med skäl kan förmodas. Data för Rouen-portalerna, som åtminstone stodo under arbete på 1280-talet (se nedan, s. 456, not 2), låta sig också väl förena med hypotesen om deras förebildliga betydelse för Strassburg-arbetena. Mer än dessa antydningar kunna här emellertid icke göras; hela frågan väntar på sin behandling, som äfven bör omfatta en jämförelse mellan fasadarkitekturen i Rouen och Strassburg. (Obs. att västfasaden af katedralen i Magdeburg, som ansetts kopiera Strassburg-fasaden, i själfva verket torde återgå på Rouen-domens fasad, se ofvan, s. 370, not 7 till föreg. sida.)

[3] Äfven från andra håll än de här nämnda har utgått fransk påverkan på tysk skulptur. Mästaren till gruppen Konungarnes tillbedjan i domen i Würzburg (se ofvan, s. 403, not 3) har studerat västportalen i Amiens (se Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., s. 44—45), — för öfrigt, vid sidan af de reminiscenser från den chartreska västportalen, som spåras i domportalen i Wetzlar (se ofvan, s. 408, not 2), ett intressant belägg för att dessa i Frankrike utbildade tyska skulptörer ej blott intresserat sig för tidens modärnaste alstring utan äfven haft ögonen öppna för äldre epokers. Den amienska sydportalens skulptur har inspirerat mästaren till en rad

se vi, hvilken omfattning den rörelse ägde, som jag här berört, hvilket dominerande inflytande, stegradt årtionde efter årtionde, som den franska konsten utöfvade öfver den tyska, och hur mångsidigt man begagnade sig af dess uppslag. Det är sant, att denna rörelse motvägdes af de tyska skulptörernas länge bevarade trohet mot tradition och nationell egenart, som de ej läto utplånas under sina studieresor i det främmande landet, liksom af den starka personliga accent, som åtminstone de ledande ibland dem förmådde skänka sina skapelser — det är ett undantag då en mästare som upphofsmannen till Strassburg-domens sydportal så intimt attrapperar en fransk skolas uttryckssätt, att man — må vara förhastadt — trott honom vara en af dess egna representanter.[1] Men ju längre tiden lider, dess starkare taga intrycken från Frankrikes konst öfverhand, dess förbehållslösare underkastar man sig densamma; redan vissa delar af de strassburgska portalerna[2] äro i väsentliga afseenden snart sagdt rent franska i form och uppfattning,[3] och i minst lika hög grad är i mina ögon den galliska andan märkbar hos den ungefär samtidiga (omkr. 1300)[4] utförda skulpturdekorationen i förhallen till münstern i Freiburg i. B. (portal, fåvitska och visa jungfrur, Ecclesia och Synagoga, personifikationer af de fria konsterna m. m.)[5]. Sant nog, man misstar sig icke om, hvilka upp-

troligen redan från 1270-talet stammande apostlar från Mainz-domens yttre, nu i katedralens korsgång (se Stix, Jahrb. d. k. k. Zentral-Comm. 1909, s. 107—115, pl. XX—XXI, fig. 73—76, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 22; Dehio: Handb. IV, s. 237, torde datera dem alltför sent till 1300-talets början). Att den skolning i södra Frankrike, som enligt Cohn-Wiener, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1910, s. 208—209, spåras hos upphofsmannen till domportalen i Paderborn äfven bidragit till utformandet af figurstilen hos den grupp skulpturer, hvilken bl. a. dess figurdekoration tillhör (jfr ofvan, s. 277, not 1), torde icke vara uteslutet, o. s. v.

[1] Se ofvan, s. 46, not 3 till föreg. sida. Strassburg-skulpturens tyska karaktär är i direkt opposition mot denna förmodan belyst af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 198.

[2] Främst det nyssnämnda, på en förebild i Rouen återgående tympanet (hvarom se ofvan, s. 409 not 2).

[3] Jfr dock nedan, s. 436.

[4] Datum har uppgifvits till omkr. 1270 (så Bode: a. a., s. 79, Hasak: a. a., s. 140, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, s. 181); särskildt Moriz-Eichborn har genom en utförlig undersökning sökt fastslå detsamma (Skulpt. cykl. in d. Vorh. d. Freib. Münsters, s. 263—264) och bevisa att Freiburg-skulpturen i tiden föregår den strassburgska (västportalerna, a. a., s. 251—285). Förhållandet mellan dessa båda skulptursviter äro emellertid det omvända, och tillkomsten för Freiburg-hallens utsmyckning infaller i själfva verket först strax före och efter sekelskiftet (se Dehio: Handb. IV, s. 106—107, jfr Feigel: a. a., s. 78—79).

[5] Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk. 13, Jahrh., pl. 4, 14. Jahrh., pl. 14: 2—3, 50, Hasak: a. a., fig. 113—117, Moriz-Eichborn: a. a., pl. I—VI, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 491—492. — Moriz-Eichborn: a. a., s. 120—129, förnekar här så godt som hvarje spår af influens från fransk konst — enligt honom är Freiburg-dekorationen i ännu högre grad än Strassburg-portalerna fri därifrån — en påtaglig förblindelse, sprungen ur författarens tendentiösa, stortyskt färgade sätt att se, egendomligt nog delad också af Michel (a. a., s. 764). Själf spårar jag utan egentlig tvekan åtminstone hos vissa figurer (framför allt en del af jungfrustatyerna i förhallen) ytterligare franska stilinslag utöfver dem,

hofsmännen varit ens till sistnämnda arbeten, att de varit tyskar af oblandadt blod och inga fransmän, men lika litet om hvilka smakideal, de ha inriktat sig efter, hvilka mästare, med hvilka de önskade täfla.

HÖGGOTIK.

Det är icke min uppgift att närmare karaktärisera arten af den stilbildning, som på denna grundval blir till, jag kan nöja mig med att säga, att det är *höggotiken* som nu, vid det 13:e århundradets sista slut, hinner tränga igenom och gifva schemat för den följande tidens formsträfvanden. Jag är fullt medveten om uttryckets brist på precision och dess föga exakta definieringsförmåga, men den må som lätthandterlig — och i grund och botten trots allt lättförstådd — term i det följande komma till användning, liksom jag, i brist på bättre benämningar, mer än en gång ansett mig kunna tillgripa de strängt taget ej mindre flytande, men i det allmänna medvetandet dock något så när föreställningsbildande termerna »romansk stil» och »unggotik»[1]. Den höggotiska stilen saknar ju, äfven under sin mest oanfäktade glansperiod, långt ifrån rätt markanta skiftningar, temporära, lokala eller individuella, och är den till sitt väsen fransk, är den det ej alltid till sina uttrycksmedel. Men den rör sig, från sin begynnelse till sitt utslocknande vid inbrottet af quattrocentos fullmogna, redan långt nere i 1300-talet rotfästa konst, med vissa bestämda stildrag, som så godt som öfverallt vinna terräng, öfverallt upprepas, öfverallt blifva oumbärliga, och tillsammans bilda de trots allt ett konventionellt fixt schema, som blott mera betydande mästare förmådde besjäla och gifva ett självständigt innehåll — stildrag, som vi i det följande så ofta få tillfälle att syssla med och taga fasta på för att afläsa utvecklingens och de internationella relationernas barometer, att de viktigaste ibland dem här först som sist må antecknas till minnes. Ett af dessa drag är asymmetrin i posen, det mer eller mindre lyckligt genomförda »Stand- und Spielbein»-motivet för stående figurer och för sittande kroppens vridning ur frontalplanet och knänas olika horisontalhöjd. Ett annat, stående i samband med det nyssnämnda, är den sträfvan efter diagonala linjeeffekter, som behärskar draperisystemen: man visar en verklig fasa för allt som stöter på vertikalism och parallelism, dräktstoffet skall i sköna veckkurvor ackompanjera och understryka lemmarnas rörelser. Ett tredje karaktäristiskt drag är

som kommit med den freiburgska »hyttans» kanske direkt från Strassburg anlända, i hvart fall med därvarande ateljéer nära förbundna hufvudmästare (hvarom se Dehio: a. a. II, s. 107); hos de nämnda statyerna med deras »samlade» draperier är jag böjd att tänka mig ett omedelbart sidoinflytande från Paris — eller därifrån inspirerad konst (jfr nedan, s. 449—451) — så mycket mer som förhallens portal arkitektoniskt synes återgå på den parisiska Notre-Dames sydportal (se Reiche: a. a., s. 28, not 1).

[1] Jfr företalet!

sentimentaliteten i mimiken: den föregående epokens aristokratiskt strama uttrycksknapphet — ibland uttryckslöshet — eller den sakliga naturalism, som med samma intresse återgifvit det kärfva och triviala lika väl som det storvulet patetiska, får stå tillbaka för efterbildandet af vissa generella skönhetstyper af kanonisk slutgiltighet, ideellt fullkomliga, men akademiskt enformiga och ej så litet märglösa, afsedda att skänka intrycket af graciöst, stundom pikant behag — så framför allt hos kvinnofigurerna med deras huldsaliga leenden, höga, släta pannor och det öfre ögonlockets högt svängda båge — af halft öfversinnlig, men samtidigt välvillig värdighet — så hos de manliga helgonen med deras välputsade lockar och skäggkransar — eller af smärtans högsta möjliga stegring — så t. ex. hos krucifixen och de sörjande Mariorna. Den är, denna höggotikens konst — medeltidens rokoko, som jag i annat sammanhang kallat den — en konst, hvilken, som stilriktning betraktad, är sterilt utvecklingsoduglig och som i sin mondänitet å ena sidan och å den andra sin brist på kontakt med den reala verkligheten förlorat förståelsen för de konkreta värdena lika mycket som för den stora expressiva formen.[1] Men den motsvarade alltför väl tidens egen psykiska läggning, dess romantiska världsfrånvändhet och franciskanska känslosvärmeri[2] ej mindre än detta dess hofmannamässiga chevaleri, hvars idealiserade och sublimerade spegelbild den är, att den ej, sedan den en gång uppstått som ett troget uttryck för den galliska rasens sinne för förfining, elegans och teoretisk allmängiltighet, skulle eröfra sin världsbehärskande rangplats och lägga hela Europa till sina mer eller mindre autokratiskt behärskade domäner. Tyskland, England, Spanien, Italien, de nordiska länderna — ingen undgår sitt mer eller mindre ryggstyft burna öde och i vågring efter vågring breder den en gång igångsatta rörelsen ut sig, tills den berör också de aflägsnaste stränderna.

2.

FRANKRIKE-NORDEN.

För oss är här frågan framför allt af intresse: är den känning med denna rörelse, vi förnimma äfven här uppe i norden, blott en sådan yttersta vågring, till hvilken en inre, bakomliggande gifvit upphof, eller har densamma, åtminstone delvis, utgått från centrum själft, är det med

[1] Jfr Viollet-le-Duc: Dict. de l'arch. franç. VIII, s. 267, Courajod: Leçons II, s. 88—89. — Jag bortser i detta sammanhang från (särskildt den franska) grafplastiken, där redan tidigt en stark naturalistisk strömning gör sig gällande, som direkt leder öfver i det 15:e seklets realism (jfr Courajod: a. a. II, s. 94—97, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 683).

[2] Se Mâle: L'art rel. de la fin du moy.-âge t. ex., s. 75—82, 145—146.

andra ord via Tyskland — den närmast till hands liggande förmedlaren, eventuellt också England[1] — eller direkt från Frankrike, vi äga rätt att förmoda, att den franska gotiken nått fram till oss? Och hvilka skäl tala för det ena eller andra alternativet?

Det må då först och främst framhållas ett par, som rätt bestämdt tala *emot* det senare af de båda möjligheterna. Det viktigaste är naturligtvis de nordiska ländernas aflägsna läge. Men ett annat skäl är kanske icke mindre afgörande, nämligen den hos oss vid ifrågavarande tid så godt som fullständiga afsaknaden af de stora, fordringsfulla företag, som i utlandet ett efter ett såg dagen: katedralbyggena, eller rättare: katedralbyggen, där det använda materialet gjorde en figural dekoration öfver hufvud taget möjlig — och ej, som det åtminstone i Sverige och Danmark oftast förekommande teglet, så godt som uteslöt hvarje sådan[2] — samt där de ekonomiska resurserna voro nog stora för att tillåta lyxen af huggna portaler, kapitäl, friser och fasadstatyer. Det var de stora domanläggningarna, kring hvilka de inflytelserika skulptur-»hyttorna» bildade sig, kring hvilka alla tillgängliga krafter centraliserades och där de för att fylla sina uppgifter, gående ut på att om möjligt öfverglänsa föregående tiders och samtida konkurrenters kraftprof, tvungos att söka sig en skolning af det yppersta slag, som kunde erhållas. Det var där konstlifvet organiserades, där — man kan med visshet antaga det — som den praxis bildades, att den mästare, som ville anses fullärd i sitt yrke, skulle hafva gjort en längre eller kortare studiefärd till det land, som gällde som konstens moderland och uppfostrarinna, och mängden af de uppdrag, som årtionde efter årtionde kommo på skulptörernas lott, höll denna praxis vid lif och inriktade till slut deras uppmärksamhet så odeladt på Frankrike, att den till slut måste ha förefallit som den naturligaste sak i världen.

Något motstycke till den konstlifvets organisation med allt hvad därmed sammanhängde, hvilken vi finna t. ex. i Tyskland, kan ej, som sagdt, uppvisas hos oss. Och dock lägger man märke till, att på de håll, där förutsättningarna funnos för en skulptör-»hyttas» bildande, yppar sig också här uppe i norden en bestämd tendens till att närma sig den franska konsten, en önskan att komma i åtnjutande af dess landvinningar. Étienne de Bonneuils kallelse till Uppsala domkyrka, hvarom ett doku-

[1] Som ju särskildt för Norge varit af största betydelse (jfr nedan, s. 415), men som ännu så sent som vid ifrågavarande tid ej kan anses hafva upphört att spela en viss kulturell roll äfven för vårt land, efter hvad vissa upptäckter från senaste år synas gifva vid handen (se tillägget till s. 77, not 4).

[2] Endast med stora kostnader och med frångående af materialets enhetlighet kunde man som i Uppsala insätta portaler af sten i de omfattande tegelmurarna.

ment af 1287 ger oss upplysning,[1] är ju ett allbekant belägg härför, och, alldeles bortsedt från frågan, huruvida den franske mästaren haft någon del i katedralens byggnadshistoria eller ej — af Wrangel[2] förnekadt, af Kjellberg[3] däremot antaget — är det visst, att han (och hans i hans följe anlända utländska gesäller) under sin verksamhet i den svenska stiftsstaden — som enligt min egen mening dock ej sträckt sig utöfver vid pass tio år[4] — ej blott hunnit utföra åtskilliga delvis betydande konstverk,[5] utan han har troligen äfven hunnit inspirera en inhemsk skola, hvars representanter visserligen icke varit särdeles högtstående, men som ändå i viss mån varit i stånd att sprida hans idéer.[6] Likaså i Norge, trots den

[1] Dokumentet är för första gången publiceradt af Schefferus: De excerptis annotationibus ex scriptis Caroli Episc. Arosiensis per adversarios expressum judicium (Uppsala 1678), s. 69—71, därefter af Peringsköld: Monumenta Uplandica (Stockholm 1710—1719) I, s. 18—19. Omsorgsfulla modärna editioner återfinnas i Dipl. suec. II, n:r 945, hos Wrangel, Ant. tidskr. XV: 1, s. 118—119, och Kjellberg, Uppl. fornm. för. tidskr. IV, s. 283—284, ett facsimile i Svenska skriftprof från Erik den heliges tid till Gustaf III:s, utg. af Hildebrand, Börtzell och Wieselgren (Stockholm 1894—1900) I, pl. VI (n:r 8); urkunden är äfven aftryckt i min uppsats: Notes sur Étienne de Bonneuil et la colonie des sculpteurs français à la cathédrale d'Upsal (R. de l'art chrét. 1913, s. 217, not 6).

[2] A. a., s. 117—122, 140—141; jfr samme förf. i Dehio-Bezold: Kirchl. Bauk. d. Abendl. II, s. 421 samt i Arkit. 1902, s. 50.

[3] A. a., s. 282—301; jfr samme förf: Uppsala domkyrka (Uppsala 1903), s. 5. Kjellbergs åsikt har i stort sedt och väl med allt fog accepterats af Roosval: Medelt. kyrkl. arkit., s. 20 (jfr härtill påpekandena hos Hahr: Arkit. hist., s. 284, trots att författaren synes vara böjd att frånskrifva Étienne äran af planens uppgörande).

[4] af Ugglas: Bidrag till kännedomen om den franska bildhuggarkolonin vid Uppsala domkyrka (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 296; R. de l'art chrét. 1913, s. 226); detta i motsats mot Kjellberg (Uppl. fornm. för. tidskr. IV, s. 300), som tror honom eller åtminstone den af honom ledda »hyttan» i arbete ett par decennier in på 1300-talet, jfr samme förf.: Upps. domk., s. 5, samme förf.: Upplands städer, Uppl. I, s. 470.

[5] Se mina anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 286—302 och R. de l'art chrét. 1913, s. 218—229 samt i Sv. konsth., s. 133—134. De mest betydande af dessa verk äro arkivoltfigurerna i domkyrkans södra portal (afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, pl. s. 282—283 [II: 1—2] och i R. de l'art chrét. 1913, s. 220—221), portalens vackra trymåstaty (afb. af mig i R. de l'art chrét. 1913, s. 223) samt den troligen från Étiennes egen hand stammande, från en okänd kyrka komna trämadonnan i Mus. för nord. forns., Uppsala (afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, pl. s. 282—283 [III] R .de l'art chrét. 1913, s. 226 samt i Sv. konsth., fig. 129; om grafstenen öfver Birger Persson, afb. af Kjellberg, Uppl. fornm. för. tidskr. IV, pl. s. 298—299, och af mig i R. de l'art chrét. 1913, s. 225, som förmodats vara ett alster af fransmännens skola, se tillägget till s. 13—14!). — Till hvad jag tidigare om mästaren och hans stil yttrat, må tilläggas, att han med tämlig visshet kan betraktas som infödd parisare och att han alltså haft tillfälle att på nära håll följa arbetet på Notre-Dame, då, efter hvad som upplyses af de Launay: Les artistes parisiens au moyen âge (R. de l'art chrét.. 1896, s. 208), hans familjenamn tillhöra dem, som ofta påträffas i parisiska dokument alltifrån 1100- till 1300-talet.

[6] Se mina anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 302—304 och Revue de l'art chrét. 1913, s. 299 samt Sv. konsth., s. 134. — Däremot förstår jag ej fullt Wrangels yttrande (Arkit. 1902, s. 50). »Den franska stensnidarskolan har lämnat spår icke blott i Upsala, utan kanske också å de stora byggnadsmonumenten i närheten (Vesterås, Strängnäs etc.)» — på ingen af dessa platser känner jag något, som kan misstänkas äga ens ett aflägset samband med skolan i fråga. Icke heller känner jag mig längre fullt öfvertygad om, att verkligen en trämadonna i Hässjö (Medelp.; afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI,

långvariga genomsyrning af engelska smakriktningar, som utmärker konstlifvet därstädes:[1] i och för statyutsmyckningen af Trondhjems domkyrkas västfasad — nu blott bevarad i fragment[2] — har, troligen redan på 1260-talets början[3], en mästare, som man har anledning tro af norsk börd,[4] företagit en studieresa till norra Frankrike, där han i Paris särskildt synes studerat Notre Dames nyss färdiga sydportal,[5] och i Bergen hafva väl

s. 305 [utan hufvud] och Cornell: Spridda studier från [Härnösand]-utställningens afdelning för medeltida träskulptur, Härn.-Stud., fig. 48) — så som det förmodats af Cornell: Härnösand-utställn. kat. n:r 37 (jfr en artikel af samme förf.: Medelpad i ord och bild IV. Ett märkligt medeltida skulpturverk, Sundsvallsposten den 22 dec. 1911, samt i Härn.-Stud., s. 68—69) och som jag själf (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 304—306, R. de l'art chrét. 1913, s. 229, not 7) i viss mån varit benägen att antaga — skulle återgå på den i föregående not omtalade Uppsala-madonnan. Likheterna dem emellan äro visserligen påfallande nog. Men hvad som kommit mig att tveka, är det sätt, på hvilket i Hässjö bambinons dräkt är behandlad: vecken strykas häftigt tillbaka liksom fattades kjorteln af en hård vindstöt framifrån, ett rätt märkligt drag, hvartill Uppsala-bilden ej har någon motsvarighet, men som i stället iakttages hos en hel del franska elfenbensmadonnors bambini (se t. ex. ett exemplar från omkr. 1300, publiceradt af Mayeux: La Vierge et l'Enfant de la collection Tello-Champagne à Dreux, R. de l'art chrét. 1913, pl. 396—397, och ett annat i Germanisches Museum, Nürnberg, Josephi: Werke plast. K. im Germ. Nat. mus., Kat. n:r 633, afb. s. 365). Det är kanske en dylik, af en slump kommen i hans händer, som tjänat den nordsvenske skulptören till modell; under alla omständigheter förbjuder redan hans arbetes artistiska undermålighet att ställa honom i något närmare förhållande till Uppsala-skolan.

[1] För skulpturen se framför allt Fett: Billedhuggerk. i Norge t. ex., s. 9—11, 23—24, 39—52, 58—62.

[2] Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 116, 118, 121—125 (enskilda figurer hos samme förf.: Norges kirk. i middelald., fig. 297, Dietrichson: Norges Kunst i Middelald., fig. 86, Bang: Den norske kirk. hist., fig. 122).

[3] Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 90, Dietrichson: Skulpturmuseets [i Kristiania] Samling af Afstøbninger og originale Billedhuggerarbeider (4:e uppl., Kristiania 1900), n:r 336—337.

[4] Se Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 74—75, 93.

[5] Se Fett: a. a., s. 74—75, 80, 83—84, 88, 90—92; statyernas franska stil är redan tidigare påpekad (Dietrichson: Norges Kunst i Middelald., s. 217, 261, samme förf.: Skulpturmus. Saml. af Afstøbn., n:r 336—337, där mästaren emellertid antages vara af fransk nationalitet). — Om Fetts framställning hade jag åtskilligt att säga, som här dock ej är platsen att ingå på. Särskildt synes han mig underskatta Reims-fasadens betydelse för mästarens konst; skulptörens outvecklade kontrapostiska intresse och draperiernas i stort sedt brist på »samling» (jfr nedan, s. 449—451) synes mig snarare hänvisa till Reims än Paris, likaså Johannes-statyns bockperuk, hvars paralleller i Reims Fett själf (s. 89) observerat och som synes hafva varit en specialitet för den därvarande skolan i motsats mot den parisiska (jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 227, not 76); till ett leende ansikte, som det som tillhör det af Fett: a. a., fig. 138, afbildade hufvudet söker man i Paris förgäfves en parallell (se nedan, s. 452). Att Pariskatedralens sydportal också studerats af den norske bildhuggaren, vill jag dock icke förneka — äfven om de drag, som synas antyda detta, väl också de kunde vara inlärda hos »Josef-mästaren» i Reims — medan däremot hänvisningen till Le Mans-skulpturen knappast kan tagas för god — kunna La Couture-klostrets apostlar verkligen vid tidpunkten för hans besök hafva varit utförda, hvad dock icke är säkert, står deras mästare så helt utanför de ledande strömningarna (jfr Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 201) att man ej utan bindande bevisning vågar förutsätta kunskap därom hos en främling, naturligtvis ifrig att i första hand studera epokens mognaste frambringelser och dragen till dem ibland dem, som voro mest uppseendeväckande. (Icke heller förstår jag helt ett uttalande hos Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 208, i samband med talet om Matteus' af Paris inflytande i Norge — det använda uttrycket är oklart eller åtminstone mångtydigt.)

också de (nu försvunna) statyer, som en gång smyckat exteriören af den efter mönster af Sainte-Chapelle i Paris byggda Apostelkirken i Bergen (1274—1302), återspeglat den nordfranska stilen.[1] Ja, man observerar, att till och med i Linköping, där man dock af en eller annan anledning tämligen exklusivt kommit att ställa sig i beroende af engelsk (och norsk) arbetsledning,[2] saknas icke spår af en franskbildad konstnärs medverkan, en sak hvarom jag framdeles skall hafva mera att säga.[3]

Det är alltså af redan kända fakta visst, att den nordiska bildkonsten verkligen åtminstone här och hvar hållit direkt kontakt med den franska. Det synes mig icke uteslutet, att forskningen kan komma att visa, att den franska influens, som spårats i svenskt gotiskt måleri (liksom i norskt) i själfva verket bör förklaras på ett mindre medelbart sätt, än man hittills menat[4] — i så pass nära förbindelse de parisiska »illuminatores» synas hafva stått med universitetet,[5] där ju så många nordbor vistats, ligger denna tanke åtminstone ej långt borta[6] — och det är åtminstone möjligt, att de smärre konstföremål af olika slag, textilier,[7]

[1] Dietrichson: Norges Kunst i Middelald., s. 142, 262, Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 74. — Dokumentariskt är ju också kändt att biskop Arne af Bergen ej långt därefter (1308) gör föranstaltningar för inkallande till denna stad af franska handtverkare och konstnärer (taktäckare och glasmålare, se Dipl. norw. X: 1, n:r 10).

[2] Se ofvan, s. 17.

[3] Se nedan, kap. 10!

[4] Lindblom, Fornv. 1911, s. 94—96, anser denna influens till oss fortplantad via Norge (jfr ofvan, s. 19), dit densamma enligt Fett: Miniatyrer fra islandske haandskrifter (Bergens mus. aarb. 1910: 7, s. 17—20, jfr samme förf., For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 198—199), ej heller nått fram på direkta vägar utan öfver England (En psaltare af otvifvelaktigt franskt ursprung, som tillhört Haakon Haakonssons dotter Kristine och nu förvaras i Kongl. Bibliotheket i Köpenhamn, har däremot kanske varit en gåfva från Ludvig den helige öfverförd af ett diplomatiskt sändebud, se Fett, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1910, s. 193—194). — I Danmark har det målade antemensalet i Lügum förmodats röja fransk påverkan, ett påstående som dock hvilar på alltför lösa grunder (se ofvan, s. 366, not 2).

[5] Se Schück, Kyrkohist. årsskr. 1902, s. 133.

[6] Man märke ock att biskop Arne i Bergen 1308 gör anstalter bl. a. för franska glasmålares öfverflyttning till Norge, så som det framgår af det ofvan, not 1, citerade dokumentet.

[7] Som ett franskt arbete har ett figurbroderadt antependium, troligen från 1200-talets slut, tillhörigt Eskilstuna stadskyrka (Kyrkomus. i Strängnäs), hypotetiskt betecknats af mig i nämnda museums katalog n:r 226 samt i R. de l'art chrét. 1911, s. 479 och, med större bestämdhet ehuru utan tillfyllestgörande bevisning, af Agnes Branting: Broderadt antependium tillhörande Eskilstuna stadskyrka (Strängn.-Stud. I, s. 190, afb. sammast., fig. 100—103, äfven af mig i nyssnämnda katalog, pl. 10, samt Lilljekvist: Strengn. och dess domk., fig. 36 [detalj]). En jämnårig, broderad manipel i Uppsala domkyrka är likaså enligt A. Branting: Några meddelanden om svenska mässkläder (Fornv. 1910, s. 181, med afb.) af franskt (eller engelskt) ursprung.

elfenben[1] och guldsmedsarbeten,[2] hvilkas franska ursprung är otvifvelaktigt eller blifvit påstådt, förvärfvats genom inköp i första hand, bevisande att den franska, närmare bestämdt framför allt den parisiska[3] konsthandeln haft sina affärsintressen riktade äfven på norden och där redan nu åtnjutit samma rykte som under senare århundraden.[4] Men ett faktum att påminna om — jag har redan dröjt därvid[5] — af särskild vikt i de afseenden, som här närmast intressera oss, är den förbindelse som kom till stånd mellan vårt lands och Frankrikes högre bildningskretsar tack vare den kontinuerliga ström af unga svenska andliga, som gick till de franska

[1] Något till våra dagar bevaradt elfenbensarbete af med säkerhet fransk proveniens, känner jag icke i vårt land, men bland de föremål af detta material, som omtalas i svenska urkunder (se sammanställningen hos Hildebrand: Ett skrin af hvalrosstand, Månadsbl. 1891, s. 187—188), kunna flera förmodas vara af detta slag; i Visby domkyrka fanns 1427 »2 Bysser aff Elphenbeen, der Helligdom er udi» (Strelow: Chron. Guth., s. 203, Bergman-Säve: Gotl. och Wisby i taflor, s. 21). I Danmark äro också flera från gotisk tid bekanta (i Nationalmuseum, Köpenhamn, se Jensen: Nat. mus., Middelald. og Renæss., Vejledn. n:r 691, B—E, Koechlin: Quelques ivoires gothiques français connus antérieurement au XIXe siècle, R. de l'art. chrét. 1911, s. 394—396, några afb. sammast., s. 394, 395, ett hos Lindbæk: De danske franciskanerkl., fig. 10). Franskt — eller månne kanske en efterbildning af en fransk förebild — är väl det fragment af en triptyk, som är funnet på Olavsklostrets tomt i Oslo (afb. hos Fett: Det geistlige centrum i Oslo, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1911, s. 106).

[2] Silfverföremål tillverkade i Paris finnas omtalade i svenska medeltidshandlingar (Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 694). Äfven sigillstampar tillverkades för svenska beställare i Frankrike (se Romdahl, Fornv. 1911, s. 101—104).

[3] »L'industrie de l'ivoire était au commencement du XIVe siècle une spécialité reconnue de la fabrication parisienne, ce qu'on appellerait aujourd'hui un article de Paris» (Courajod: Leçons II, s. 69); om öfver hufvud taget elfenbenssnidarateljéer existerat utom Paris, hafva de kopierat den stil, hvari där arbetades (Koechlin, Hist. de l'art II: 1, s. 460, 498; jfr också Semper: Über eine Gruppe elfenbeiner Klappaltärchen des XIV Jahrh., Zeitschr. f. christl. K. 1898, sp. 173—187, Schnütgen: Die kunsthistorische Anstellung in Düsseldorf III: 7. Französisches Elfenbeindiptychon des XIV. Jahrh. im Bischöflichen Museum zu Münster, sammast. 1902, sp. 183. — von Essenwein: Kölnisches Schnitzwerk des 14. Jahrhunderts, Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. II, s. 231, har tidigare — utan motivering — lokaliserat den gotiska elfenbensindustrin till Troyes).

[4] Äfven modemarknaden i norden synes i högre och ringare grad hafva behärskats af den franska. Flertalet af de hos oss vanliga benämningar på dräktstycken, som äro franska låneord, återfinnas visserligen äfven på tysk botten, men åtminstone en bland dem: termen »garthkors» (eller »varthekors»), som är en förvrängning af det franska »garde-corps» — ett slags öfverplagg med lösa ärmar — saknas därstädes (Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 285—286), en omständighet som väl är att tyda i nämnd riktning. Att drottning Blanche af Namur vid sitt giftermål tog sitt utstyr från Paris framgår af ett dokument af 1335 (se Delgobe: Om Greverne af Namur og deres Forhold til Norden, Norsk hist. tidskr. III: 3, s. 218; dokumentets uttryck — »arroy» — lämnar oss dock i tvifvelsmål om, huruvida det gällde egentliga lyx- och modesaker eller enklare utrustningsartiklar, se Niffle-Anciaux: Un mot encore au sujet de Guy II, comte de Namur, Ann. de la Soc. archéol. de Namur XIX, s. 315, not 1). Det s. k. Birger Jarls kronfodral i läderplastik, nu i Kestner-Museum i Hannover, från omkr. 1260 (se Schuchardt: Führer durch d. Kestner-Mus. II n:r 811, afb. sammast. s. 54—55 samt hos Hildebrand: Sv. hist. II, fig. 124) torde med rätt stor säkerhet kunna betraktas som ett franskt arbete, då den redan gotiskt utbildade stil, som präglar de därpå framställda figurerna — se särskildt madonna-bilden! — ej rätt tillåter antagandet af dess tyska och än mindre svenska ursprung.

[5] Se ofvan, s. 26.

lärdomscentralerna, världsliga eller klosterliga, främst till Paris, men äfven till Orléans och Montpellier, kanske också andra platser[1] — dessa unga andliga, hvilka senare i sitt hemland som sockenkyrkornas curati eller på ännu högre poster främst skulle svara för de dem anförtrodda gudstjänstrummens värdiga skönhet och hvilka därvid icke helt kunna hafva glömt sina intryck från detta samtidens märkligaste konstland, där deras uppfostran skett och där säkert mer än en haft tillräckligt mycket tid och intresse till öfvers från de kanoniska studierna för att, lika väl som han ägnat dem åt något så profant som klassiska författare,[2] på nära håll sätta sig in i de artistiska frambringelserna, ja knyta personlig förbindelse med deras upphofsmän. Det är ju också Paris, som är Frankrikes strålande konstcentrum under den tid, som är den gyllene tiden för de svenska lärdomsresorna dit ner — ungefär de 100 åren mellan 1250 och 1350[3] — hvad under alltså, om de unga nordiska klerkerna, vana vid hemlandets torftigare och glanslösare förhållanden, gripits af en beundran så stark, att den sedan icke kunnat utplånas? En bred kanal var öppnad, genom hvilken inflöden från det främmande landets konst kunde — liksom från dess lärda och kyrkliga odling[4] — strömma in i Sverige.

I hur hög grad denna möjlighet tillvaratagits, veta vi ännu föga om — den allra största delen af våra äldre konstminnesmärken dväljas ju okända i ännu ej undersökta landskyrkor — men den är att räkna med och får icke underskattas. Ett fynd som det nyligen gjorda af den intressanta trämadonnan från 1300-talets början, hvilken tillhört Edshults

[1] Annerstedt: Ups. univ. hist. I, s. 15, Wrangel, Samlaren 1898, s. 57, 74—75; om de svenska studierna i Orléans se särskildt Brate och Schück: Runstenen i Orléans (Månadsbl. 1901—1902, s. 70—72.

[2] En Uppsala-kanik, Hemming, visar sig i sitt 1299 upprättade testamente besitta som arf och eget Lucanus och »omnes virgiliani» (Dipl. suec. II, n:r 1271).

[3] Äfven om dessa resor tidigare på 1200-talet icke synas hafva varit särdeles talrika (jfr ofvan, s. 160, not 1) får man väl antaga, att påfvens egen, förut omtalade uppmaning till de svenska andliga att befliita sig därom åtminstone vid århundradets midt ledt till allmän påföljd, då synbarligen redan på 1270-talet ett särskildt collegium Upsaliense kunde bildas (se Schück, Kyrkohist. årsskr. 1900, s. 44, samme förf.: Sv. litteraturh. Medelt. och reform., s. 81, Reuterdahl: Sw. kyrk. hist. II: 2, s. 577, Annerstedt: a. a. I, s. 6). Vid midten af 1300-talets förra hälft äro också svenskarna i Paris de numerärt ojämförligt öfverlägsna jämfördt med antalet af andra nordbor (se ofvan, s. 26); efter 1350 förmärkes emellertid en stark tillbakagång (se Annerstedt: a. a. I, s. 7, Schück, Kyrkohist. årsskr. 1900, s. 56—57, 1902, s. 172), äfven om därvarande universitet ännu många gånger blef besökt (Afgjordt oriktigt är det emellertid, då Reuterdahl: a. a. II, s. 575, påstår, att ännu de magistri artium liberalium som omnämnas i svenska urkunder från medeltidens slut, »wäl nästan uteslutande [voro] från Paris»).

[4] Se Schück: Sv. litteraturh. Medelt. och renäss., s. 82—83; jfr Annerstedt: a. a. I, s. 8 (dock med vissa oegentligheter). — Det är på denna väg, som man t. ex. kan förklara, hurusom vissa svenska kyrkliga statuter (Skarastiftets biktformulär) kommit att efterbilda franska mönster (se Gummerus: Beitr. zur Gesch. d. Buss- und Beichtw., s. 74—76).

kyrka (Smål.; St. hist. mus.)[1] och Lindblom[2] med all rätt sätter i nära samband med fransk konst, hur svårt det än kan vara att närmare precisera detsamma,[3] visar, att man på detta område, som på så många andra i vår äldre konsthistoria, får vara beredd på öfverraskningar. Något horoskop för den framtida forskningens resultat är det ej min afsikt att ställa med de prolegomena, jag här inledningsvis framlagt — det är ju möjligt, att de ej utfalla så, som jag för vissa orsakers skull vore böjd att tänka mig och att alltså de svensk-franska konstförbindelserna under gotisk tid i hufvudsak varit begränsade till de sporadiska fall, som redan nu äro bekanta. Till deras antal kan dock med visshet läggas ytterligare ett par, som ännu icke påpekats. Vi möta desamma på Gotland.

[1] Afb. hos Lindblom: Då en kyrka vandaliseras ... (O. och bild 1913, s. 18—19) samt i redog. för St. hist. mus. och K. myntk. tillväxt 1912 (Fornv. 1912, s. 187).

[2] A. a., s. 20—21: »Bilden är i 1300-talets början utförd af en svensk mästare, som arbetat efter franska förebilder i skulptur (elfenben?) eller teckning (skissboksblad?). Under den nordiska konstnärens hand ha formerna stelnat till och delvis missförståtts ... I Madonnans profil och hos det förtjusande barnet med dess korsade benställning spåras lättast de franska dragen.»

[3] Bilden är mig i själfva verket gåtfull. En hel del finnes, som talar för Lindbloms i föregående not refererade uppfattning af mästarens nationalitet, men å andra sidan gör bambinon, hvars kvalitet så afgjort öfverglänser hufvudfigurens, på mig ett så oförfalskadt franskt intryck, att jag nödgas tvifla därpå. Månne här föreligger ett samarbete mellan tvenne mästare af samma slag, som jag velat spåra hos en Étienne de Bonneuils krets tillhörig staty (hel. Mikael från Husby-Erlinghundra, Uppl., Mus. för nord. forns., Uppsala; se mina anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 304 [afb. s. 303] och R. de l'art chrét. 1913, s. 229 [afb. s. 228, äfven afb. hos Cornell, Sv. kyrk. Uppl. I, fig. 15])? Och var månne den ene af dessa mästare, den nyss (s. 416) omtalade franske mästaren i Linköping? — Hvad bildens datum angår, kunde måhända det, som jag här (efter Lindblom) angifvit, förefalla alltför tidigt — äfven om jag gärna medger en dess förskjutning framåt något eller några decennier — af det skäl, att en som här sin moder diande bambino i fransk konst ej, enligt Mâle: L'art rel. de la fin du moy. âge, s. 148, kan beläggas förrän från och med år 1345. Faktiskt finner man dock åtminstone annorstädes motivet i fråga långt före nämnda tid, hvarför dess förekomst här i Edshult blir af underordnad betydelse för den gjorda dateringen. Jag hänvisar t. ex. till en karolingisk relief i Bibliothéque nationale, Paris, troligen det äldsta exemplet därpå (se redog. för sammanträdet i Société les antiquaires de France den 30 nov. 1910, R. de l'art chrét. 1911, s. 61), den s. k. »Vierge de Dom Rupert» från Saint-Lambertklostret vid Liège (Musée archéologique, Liège; Helbig: L'art mos., pl. 36—37, Cloquet: Les artistes wallons, Bruxelles och Paris 1913, pl. s. 36—37, Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 30, s. 9, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 39), enligt traditionen redan från 1000-talet (se Helbig: a. a., s. 70, jfr Beissel: a. a., s. 102—104) och för visso ej senare än 1100-talet om också från dess slut (se Koechlin: a. a., s. 10), samt en norditaliensk statyett från omkr. 1200 (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin; afb. hos Bode: Ital. Plast., s. 16, Wulff: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin III: 2, s. 31); man märke ock en Kristi födelsescen, en fransk elfenbensrelief i Louvre från 1200-talets slut (Darcel: Le moyen âge et la renaissance au Trocadéro, Gaz. d. beaux-arts II: 18, afb. s. 289, Molinier: Mus. du Louvre. Cat. des ivoires, n:r 38 [afb. s. 97], Koechlin, Hist. de l'art II: 1, fig. 317, Gonse: L'art goth., afb. s. IV), där Maria blottar bröstet och bjuder det på hennes famn sittande barnet (Om »Lactatio Mariæ»-motivets religiösa och litterära bakgrund se för öfrigt Hirn: Hel. skrin, s. 344—352).

3.

KALVARIE-GRUPPEN I ÖJA.

I Öja kyrka på öns sydspets hänger i korets triumfbåge ett stort, praktfullt krucifix (fig. 118—124)[1] — dess höjd kan, efter ögonmått,[2] uppskattas till omkr. 4 m. med själfva figuren i ungefär naturlig storlek — för visso ett af de skönaste skulpturmonumenten ej blott på Gotland, men i hela norden. Vid Hejnum- och Tingstäde-mästarnas sida står dess upphofsman som en af vårt lands verkligt betydande medeltida plastiker.[3]

För att den Mater dolorosa, som nu förvaras i Gotlands fornsal (fig. 125—126),[4] verkligen tillhört Öja, saknas dokumentariska bevis, men behöfver knappast betviflas. I museets handskrifna, af P. A. Säve upprättade katalog upplyses, att statyn är »1843 köpt af Konsul C. J. Chasseur, hvilken fått den efter sin morfar, kyrkoh. Nils Herlitz uti Öja, således är bilden säkert tagen från Öja kyrka». Och dess kvalitet och stilistiska egenskaper berättiga oss, som det skall framgå af min efterföljande analys, att utan vidare betrakta henne som del just af kyrkans här behandlade triumfbågskalvarium.

Däremot är den tredje figuren däri, Johannes, spårlöst försvunnen — en svår förlust! Angående dess ungefärliga utseende kunna vi emellertid draga vissa slutsatser från en annan Johannes-staty, som längre ned skall omtalas (i Hamra).[5]

[1] Materialet obekant, troligen ek. — Tidigare afb. hos S. W.: Krucifixet i Öja kyrka (Hvar 8 dag III, s. 156), samme förf.: Gotländska kyrkor (Varia 1904, s. 507) samt af mig i K. och konstn. 1913, s. 25—26 och i Sv. konsth., fig. 127; ett dåligt träsnitt hos Hildebrand: Sv. medelt. III, fig. 371.

[2] Kontrolleradt genom uppmätningar af bågens nedre delar, som kunnat läggas till grund för en approximativ beräkning af de öfre delarnas mått.

[3] Belysande för den känsla af ovanlighet och storslagenhet, arbetet väckt, är den lokalsägen, som bildats kring detsamma, och som vet att berätta, att det ursprungligen varit afsedt för en kyrka i Moskva, men skänkts till Öja af befälhafvaren för det fartyg, som skulle frakta det till Ryssland, i enlighet med hans under en svår storm afgifna löfte att låta upphänga konstverket i närmaste kyrka, ifall fartyget välbehållet inkom till en frälsande hamn; denna hamn blef Burgsvik (se S. W., Hvar 8 dag III, s. 156, samme förf., Varia 1904, s. 508). — Krucifixets nuvarande upphängning i triumfbågen — tyvärr till hälften öfver och framför dess hjässa, hvarigenom totaleffekten i hög grad skadas (jfr Roosval: Kirch. Gotl., pl. 82) — gjordes af prosten G. Th. Romdahl (kyrkoherde i Öja 1812—1854, Säve: Reseb. 1864, s. 167), en åtgärd tack vare hvilken det undgått det öde, som drabbat gruppens Johannes-staty.

[4] H. 1,50 m. Ek. Nu öfverdragen med en — för öfrigt icke alldeles missprydande — mörksvart bronsfärg, hvarunder alla eventuellt förekommande spår af ursprunglig polykromi äro dolda. Kaviteten i den urgröpta ryggsidan har väl ursprungligen täckts af påspikade bräder. — Afb. af mig i K. och konstn. 1913, s. 27 och i Sv. konsth., fig. 128.

[5] Se s. 477.

Fig. 118. Öja. Krucifix.

Krucifixets komposition[1] följer det välkända gutska schemat: de af palmettrader längs kanterna följda korsarmarna omgifvas af en ring, också den (längs ytterkanten) dekorerad af palmetter. De kvadratiska korsändarna omsluta inom breda ramar evangelisternas symboler, hållande språkband med respektive namn, bland hvilka man särskildt lägger märke till Matteus' gloriekrönta, knäböjande, ungdomliga gosseängel.[2] Själfva korsstammen dekoreras af snedställda plattor, målade med ett vegetativt ornament — femflikiga blad på en månggrenad stjälk — och mellan dem fastnitade beslag af metall, med dubbelvingade örnar i genombrutet arbete. Bakom Kristi hufvud är en rikt sirad korsgloria framställd på en öfver korsmidten anbragt platta med själfva korset, också det af förgylld metall, genombrutet i ett vackert mönster, snarlikt ett spetsbroderi. Plattor af nyss omtaladt slag omslutande (målade) heraldiskt stiliserade örnar[3] äro, omväxlande med mångbladiga rosor, anbragta också på ringen.

I svicklarna mellan ringen och korsarmarna äro fyra figurgrupper inställda. Uppenbarligen hafva vi här att göra med ett fortbildande af det uppslag från Tingstäde-mästarens ateljé, vi funnit hos Eskelhemkrucifixet och som jag förmodat i sista hand återgå på vissa på kontinenten ej ovanliga flabella-typer,[4] men med riktig beräkning af totalverkan har skulptören — därvid dokumenterande sina eminent artistiska egenskaper — lättat den känsla af tyngd, som där, i Eskelhem, den kompakta svickelskifvan gifvetvis framkallar, genom att upplösa densamma och framställa dessa fyllningar i translucent »plein jour»-arbete.[5] Öfverst ser man änglaskaror begråtande den skuldlöses martyrium (fig. 119, 121) — ett vimmel af kroppar, huvud och vingar, som ger det rätta intrycket af himlafolkets otalighet. De smala, tunna gestalterna, omsvepta af veckrika mantlar, stödjande sina glorieförsedda hufvud i händerna eller lyftande dessa knäppta i en veklagande åtbörd, knäböja i höjden öfver Frälsarens hufvud, radade bakom hvarandra i ett oklart perspektiv, men just därigenom mäktigt

[1] Af en teckning hos Säve: Reseb. 1864, s. 166, liksom af beskrifningen hos Brunius: Gotl. konsth. III, s. 171, framgår, att denna komposition förblifvit oberörd af den restaurering, som under nyaste tid (1901) öfvergått krucifixet.

[2] Den långa skjorta, hvari ängeln är klädd, återger väl närmast, som det är vanligt i nord- och västeuropeisk konst, en korgossedräkt (jfr Mendelsohn: Die Engel in der bildenden Kunst, Berlin 1907, s. 11—12).

[3] Troligen äro dessa örnar en fri uppfinning af den moderne restauratorn; på äldre fotografier synes all polykromering hafva bortfallit från plattorna i fråga.

[4] Se ofvan, s. 268—272.

[5] Den här meddelade afbildningen gör originalet knappast rättvisa. Konturerna framträda med alltför stor hårdhet; med den placering som arbetet äger — eller borde äga — mildras i själva verket deras skärpa af korfönstrens bakifrån inströmmande ljus, utan att detta, tack vare kompositionens fasthet, förmår upplösa dem och hindra den klara artikuleringen af ensemblens delar.

gripande som tallös, oupplösbar massa. Nedtill äro tvenne scener ur de första människornas historia. Till vänster stå, på en smal markremsa, Adam och Eva på hvar sin sida om kunskapens träd — botaniskt odefinierbart[1] — helt nakna, gängligt smala och ledlösa som änglarna där ofvanför (fig. 120). Kvinnan smakar just på den förbjudna frukten, samtidigt hon lyssnar på den kring trädet ringlande, människohöfdade ormens[2] hviskningar och frestande räcker mannen ett äpple att äta. Redan har denne mottagit detsamma och för det till sin mun, då han, plötsligt förskräckt, hastigt vänder hufvudet och upptäcker bakom sig, mellan grenarna af ett träd, örtagårdens varnande och hotande mästare,[3] en allvarlig gestalt med korsgloria och Kristus-liknande drag[4]; genast är han färdig att skylla ifrån

[1] Dess blad äro besatta af 11 vårtliknande »knappar», troligen afsedda att föreställa frukter.

[2] Om detta motiv se Schmerber: Die Schlange des Paradieses (Stuttgart 1905), särskildt s. 7—10, 19—25 (jfr dock härtill Sauer: rec. af detta arbete Deutsche Lit. zeit. 1905, sp. 2736—2738), Kemp-Welsh: The womanheaded serpent in art (Ninet. cent. LII, s. 983—991), Sanoner: Le Bible raconté par les artistes du moyen âge (R. de l'art chrét. 1912, s. 31—32), Detzel: Christl. Ikon. II, s. 25. Föreställningen om ormens antropomorfa gestalt var icke obekant i norden. Så omtalar Andreas Sunessson: Hexaëmeron IV, vers 2100 (ed. Gertz, Köpenhamn 1892, s. 69), att ormen hade »virgineus uultus», och bland konstnärliga framställningar kan hänvisas t. ex. till vissa kalkmålningar: i Nylarsker på Bornholm (afb. hos Kornerup, Aarb. f. nord. Oldk. 1884, s. 109, Frölén: Nordens bef. rundk. I, fig. 110), enligt Frölén: a. a. I, s. 126, utförd först ett godt stycke in på 1300-talet, men som jag själf tror senast från århundradets början (Magnus-Petersen: Beskr. og Afb. af Kalkmal. i danske Kirk., s. 143: omkr. 1300; under alla omständigheter likväl ej redan från 1200-talets förra hälft så som Kornerup: a. a., s. 110 menar); i Esbönderup (Danmark; Troels-Lund: Dagl. Liv i Nord. VI, fig. 14) — enligt Magnus-Petersen: a. a., s. 100, från omkr. 1400 — där ormkroppen öfvergår i en krönt kvinnobyst; i Tegelsmora (Uppl.; Mandelgren: Mon. scand., pl. XXXII: 2), troligen från 1500-talets början (Kyrkans målningar äro nu öfverkalkade, men synas hafva stått dem i Tolfta nära, utförda vid sagda tid, se Sylwan: Kyrkomålningar i Uppland från medeltidens slut, Ant. tidskr. XIV: 1, s. 151, 158.

[3] Inskriften på hans språkband: GENESIS 2: 17, är modärn; en fotografi tagen för 1901 års restaurering visar, att den ursprungliga polykromeringen där bortfallit. Möjligen har inskriften lydt: ECCE ADAMVS EST SICVT NOS (jfr Sanoner, R. de l'art chrét. 1912, s. 429).

[4] Så som oftast i skapelse- och de därmed sammanhängande Paradis-scenerna, eftersom Kristus, det lefvandegjorda Logos, »per quem omnia facta sunt» (se Johannes ev., kap. 1: 1—3) af den folkliga fromheten uppfattades som världens skapare (se Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 44, von der Gabelentz: Kirchl. K. d. ital. Mittelalt., s. 31—32, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 562, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 439, Lutz och Perdrizet: Speculum humanæ salvationis, Mülhausen 1907—1909 I, s. 183—184; häremot dock opposition af Maere: rec. af Lutz' och Perdrizets arbete, R. de l'art chrét. 1910, s. 291, med hänvisning till Tomas af Aqvino och Symbolum apostolicum — en strängt ortodox uppfattning motsvarade denna sammansmältning af de två guddomspersonerna helt visst icke — jfr också Sanoner, R. de l'art chrét. 1909, s. 154). — Samma föreställning går igen också i svensk medeltidslitteratur, så ofta hos Birgitta (t. ex. i Uppenbarelserna I, kap. 1: »Jak [Kristus] är skapare hymils ok iordz», VI, kap. 7: »Jak är thin herra oc gudh ok aldra tinga skapare» [Heliga Birgittas uppenbarelser, utg. af Klemming, Stockholm 1857—1884 I, s. 3, III, s. 9]) eller i uttrycket i en bön: »O Sötaste ihesu wärldinna skapare» (Svenska böner från medeltiden, utg. af Geete, Stockholm 1909, s. 77).

sig — med tvenne fingrar pekar han på Eva: »Kvinnan frestade mig.»[1] Till höger ser man de olydigas fördrifvande (fig. 122): med fikonalöfskvastarna i skam hårdt tryckta mot sina nakna kroppar — ett drag af primitiv uttrycksfullhet, som särskildt hos Eva är af slående verkan — ila de med hastiga, halft springande steg mot Edens port, en byggnad sirad af praktfulla fönsteröppningar, med hufvudena skyggt vända mot den höga, i sid diakondräkt klädda ängeln Jophiel,[2] som med svärd och befallande lyft hand visar dem ut.[3] Kompositionen som helhet bygger alltså på ett bestämdt utformadt program af dogmatisk-didaktisk innebörd: Adams trots

Fig. 119. Öja. Sörjande änglar: detalj af krucifixet fig. 118.

Fig. 120. Öja. Syndafallet: detalj af krucifixet fig. 118.

[1] Ett rätt ovanligt motiv, men förekommande bl. a. redan i karolingiska bibelillustrationer (se Sanoner, R. de l'art chrét. 1912, s. 430).

[2] Bergner: a. a., s. 445; ängeln som utdrifvare uppträder allmänt från och med 1200-talets början i stället för Gud fader själf (Sanoner, R. de l'art chrét. 1913, s. 15).

[3] Egendomligt nog är Adam i denna scen framställd med skägg, i Syndafallsscenen däremot utan.

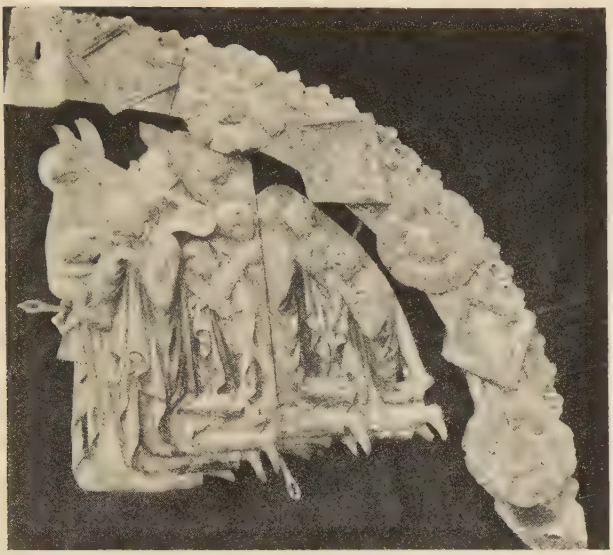

Fig. 121. Öja. Sörjande änglar: detalj af krucifixet fig. 118.

försonas af Kristi, den nye Adams, lydnad intill döden, paradisets dörr, som synden tillslutit, öppnas åter för den lidande Frälsarens skull, syndens träd är förvandladt till lifvets heliga träd — denna tanke med dess antitetiska motsatser, som står i centrum för medeltidens fromma kontemplation och hvarur man dragit de hårfinaste konsekvenser, är det som här — som så ofta annars i epokens konst[1] — är uttryckt, lättfattligt och enkelt i konkret åskådlighet.

Att vi i dessa svickelreliefer hafva att göra med lärjungealster, synes mig antagligt. Ansiktstypen är här en rundare än hos krucifixets hufvudfigur och än mer gruppens Mater dolorosa, åtbördsspråket stelare än man skulle vänta af dessas mästare, kompositionssvårigheterna äro lösta på ett otympligare sätt, än denne torde hafva kunnat göra sig skyl-

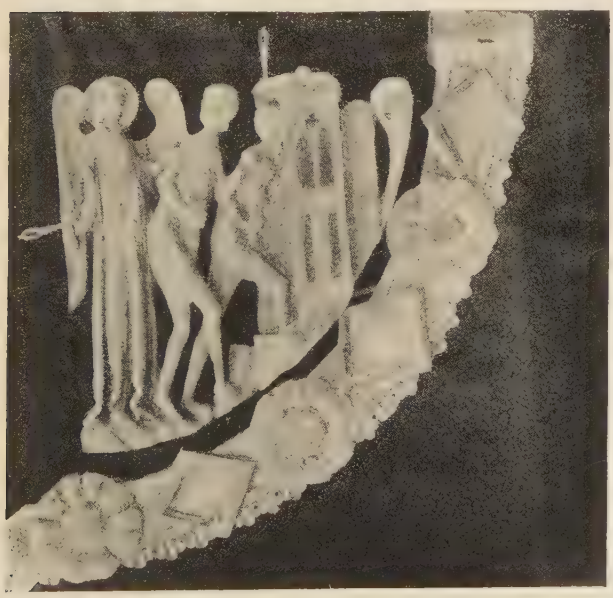

Fig. 122. Öja. Utdrifvandet ur Paradiset: detalj af krucifixet fig. 118.

[1] Se t. ex. Detzel: a. a. II, s. 25—28, von der Gabelentz: a. a., s. 32—35, Reil: Frühchristl. Darstell. d. Kreuz. Christi, s. 42—43.

dig till — för att fylla fälten hafva kropparna fått lof att uttänjas till en onaturlig längd. Kvalitativt nå relieferna, ehuru långt ifrån föraktliga och med förtjänster särskildt i mimik och aktion, knappast till Kristusbildens höjd, men erbjuda däremot ur andra synpunkter åtskilligt af intresse, som jag skall återkomma till efter en granskning af Kristus-gestalten och Maria-statyn.

Skulle man — alla jämförelser för öfrigt naturligtvis uteslutna — kunna kalla Hejnum-mästaren med hans sträfvan efter monumental form och starkast möjliga expression för den gotländska konsthistoriens Donatello och den arkaistiskt idealiserande Tingstäde-mästaren dess Ghiberti, skulle skulptören af de båda mästerverken i Öja kunna benämnas dess Verrochio, skördaren af den föregående tidens mogna frukter, den, hos hvilken dess brytningar och oro synas utan kamp öfvervunna, och som, redan på gränsen till en ny epok, formulerat det skönhetsideal, hvari alla förut från olika utgångspunkter gjorda ansatser resumeras, en kanon af klassisk allmängiltighet och fullkomning. Denne Kristus, som här hänger på förbannelsens träd, har intet af Hablingbo-bildens massiva tyngd och bistra allvar, allt är hos honom vekare, elegantare, smidigare. I stället för dystert patos träder här ett sentiment, en mild själslighet, som är en ny tids särmärke. Men sentimentet är icke sentimentalitet, det känslovädjande blir icke pockande och högröstadt. Det uttryck, som är bredt öfver detta ädla, sorgsna ansikte (fig. 123) och meddelar sig från hela denna slanka, spensliga kropp, är ett obeskrifligt förnämt, är af en andlighet af hög och stilla sublimitet. Det sköna hufvudet sjunker mot ena skuldran, trött och uppgifvet, men de mandelformiga ögonen med deras bruna iris under de svängda ögonbrynsbågarna blicka öppna och klara, och den lidande munnen hålles behärskadt sluten. Det är mera än ett konventionellt fasthållande vid ett schema, då denne milde martyr bär en furstlig krona på sitt sänkta änne — en stor, praktfull krona af metall med höga, af mångflikiga blad sammansatta spetsar — han är en furste af blått fursteblod, en konung med en konungs värdighet och höghet, som bödlarnas hån och plågornas storhet icke förmå bryta. Hablingbo-krucifixets tragiske germanhöfding, lidande sitt kval i instängdt trots, är här icke — smärtornas man ger här upp sin ande i stilla resignation och passionslös försonlighet. Med sina lyfta armar verkar bilden, då den ses frigjord från korsstammen (jfr fig. 124), snarast som en Christus consolator, bjudande de betungade till sitt genomstungna bröst.

Det intryck, krucifixet gör, är emellertid hufvudsakligen beroende på ansiktets ädla skönhet, de vackra proportionerna och hela gestaltens förfinade hållning. Rent plastiskt kan det ej upptaga täflan med Hejnum-

mästarens bästa verk. Formgifningen är föga energisk, modelleringen tämligen flack, det anatomiska icke vittnande om något mera inträngande studium — refbenens och bröstbenets accentuering ger t. ex. icke stort utöfver det vid denna tid vanliga. En detalj som öronen är t. o. m. af en rent förvånande otymplighet: stora platta skifvor fästa vid hufvudets sidor, utförda nästan utan hvarje försök att riktigt återge musslans vindlingar. Men till gengäld — hvilken omsorgsfull genomarbetning äga icke andra detaljer, det spiralformigt vridna håret och det i lätt stilisering behandlade skägget med dess smakfullt friserade, ondulerande och i spetsarna uppvridna lockar! Och som helhet — jag återkommer ännu en gång därtill — af hvilken aristokratisk nobless och djup själfullhet präglas ej bilden på samma gång som af en elegant festivitas, förhöjd af hela korskompositionens öfverdådiga rikedom, hvilken i samma grad icke möter hos något annat motsvarande, mig bekant nordiskt verk och som ger den en särställning inom nordens hela medeltida konst.

Fig. 123. Öja. Hufvudet af krucifixet fig. 118.

Samma besjälning, samma uppenbarelsens ädelhet karaktärisera också gruppens andra hufvudfigur, den sörjande modern (fig. 125—126). Smal och rank står hon där på sin enkelt affasade plint med de i förtviflan knäppta händerna lyfta, rak och stel, nästan frontalt uppställd — blott halft omärkligt vrides kroppen inemot den sida, där korset står upprest och mot hvilken hon böjer sitt bedröfvade och sänkta hufvud på dess

Fig. 124. Öja. Detalj af krucifixet fig. 118.

långa, smala hals.[1] Ett underbart ansikte, detta ansikte! Dess form är en nästan geometriskt modellerad, spetsig oval, dragen äro regelbundna och fasta, af en kanonmässig klassicitet lika väl som krucifixets. Med sin öppet hvälfda panna, sin raka näsa, med sin mun med dess smala, fina läppar och sina långa, halfslutna ögon äger det en allmängiltig skönhet, en enkel och lugn förnämitet, som berättigar dess upphofsman till en stor mästares namn. Det är en sörjandes ansikte, men en sörjandes som undergifvet böjer sig och hvars smärta icke ger sig öfver i paroxysmer. Det är sällsamt, med hvilka små medel skulptören förmått nå den effekt, han åsyftat. Det är knappast mera än ögonbrynen, som lyfta sig vid näsroten, och den lätta krökningen i munvinklarna, som förråda, hvad denna ännu jungfruligt unga moder känner för svärdet, som går genom hennes själ. Men hvilket djupt och rikt sentiment, hvilken gripande och stor känsla lyser ej fram därbakom! En celest renhet, en hög och stolt värdighet gjuter sig däröfver, förandligande själva smärtan med ett drag af seren idealitet.

Fig. 125. Öja. Mater dolorosa (Gotl. forns.).

Mater dolorosa-statyn aflägger vid sidan af mycket annat också ett prof på, hvad dess mästare förmådde som draperingskonstnär, och låter oss känna principerna för hans behandling af ett veckrikt dräktstoff. Krucifixet är nämligen i detta afseende mindre upplysande.[2] Det kläde, som är svept kring den korsfästes länder, uppbundet i en stor knut vid vänster sida, mot vilken vecken, flerstädes hårdt brutna och med skarpa ryggar, sammanlöpa, syftar ej i samma grad som de äldre gotländsk-sachsiska mästarnas krucifixdraperin mot rent dekorativa effekter. Annat hos Maria-statyn. En verkan af säreget slag är här medvetet afsedd, och medlen därför äro lika enkla och välberäknade som de, hvar-

[1] Halsens smalhet och längd har hon gemensamt med krucifixet. Dess något öfverdrifna uttänjning torde vara afsiktlig med tanke på den höga placeringen på triumfbågens trabes.

[2] Jfr däremot Gud-Fader i Syndafall-scenen, hvars draperibehandling är af exakt samma slag som Mater dolorosas. Äfven vissa af änglarna öfver tvärarmarna kunna här komma i betraktande.

Fig. 126. Öja. Hufvudet af Mater dolorosa fig. 125.

med skulptören förstod att fånga anletsdragens psykiska uttryck. De linjeeffekter, som vissa äldre mästare sökte i arrangeringen af det öfver hufvudet lagda doket — man jämföre t. ex. den kvinnliga figuren i Bro-kalvariet och hennes stilfränder! — har han försmått; doket ligger här tätt an kring hjässan och är långt tillbakastruket, så att ansiktsovalen och den vackra pannan, omgifven af en smal krans lätt vågadt hår, ostördt framträda. Så mycket rikare draperad är den långa, mjuka mantel, som helt höljer figuren från axlar till fötter, så att blott ett helt obetydligt och alldeles slätt parti af underdräkten framträder uppe vid halsen. Manteln sammanhålles af de lyfta underarmarna, kring hvilka den spännes så hårdt, att deras former afteckna sin rundning under stoffet. På detta sätt har hela draperingen erhållit en knutpunkt och bildas ett centrum för ett helt, enhetligt system. Mot denna punkt — liksom fallet var med den stora knuten i krucifixets ländkläde, men långt understruknare än där — konvergera samtliga dräktens veck, lodrätt eller diagonalt, alla dock med *ett* mål för sin rörelse och alla med en obrutenhet som gör deras samling än starkare — skarptskurna, praktfullt modellerade veck för öfrigt, med en utmärkt afvägd fördelning af skugga och ljus. Påtagligare kan ej kontrasten framträda mot Hejnum-mästarens draperistil med de många små sprången och brytningarna i linjernas förlöpande och den accentuerade uppdelningen i olika skikt. Närmare kommer Tingstäde-mästaren, men

den koncentrering af linjerna i figurernas mantlar, som där i viss mån åsyftades, motväges, hvad totaleffekten angår, af den genomarbetade modelleringen af de af mantlarna ej täckta kostympartien, den alltför minutiösa relieferingen af underdräkternas ytor. Här äro alla de delar, som ej kunna dragas in i systemet (hufvuddoket, bröstpartiet) behandlade så slätt, så ointresseradt som möjligt för att ej vända uppmärksamheten bort från dess grundprincip, och ungefär detsamma gäller dräktens brytning mot marken — hvari man ju annars ofta excellerat i så mycken pittoresk och liffull rörlighet — med dess enkla, regelbundna veckvinklar. Det är, allt detta, en nyhet i epokens plastik, hvartill vi ej tidigare påträffat motstycken — det gäller ej blott Gotlands — och som vi här för den följande undersökningen böra märka oss till minnes.

Sist ett par ord om polykromeringen. Hvilken Maria-statyns varit kan, som sagdt, nu ej afgöras[1] och krucifixet har under senaste tid blifvit helt ommåladt, ovisst med hur stort aktgifvande på den ursprungliga färgställningen. Fotografier tagna dessförinnan visa dock, att den gamla polykromin delvis varit förhållandevis väl bevarad och att vissa detaljer icke undergått någon nämnvärd förvanskning, hvarför man har rätt att förmoda den nuvarande koloriten gifva ett tämligen pålitligt begrepp om det ursprungliga tillståndet. Skalan är rödt, grönt och blått mot allt det guld, som dominerar densamma och mot hvilket de andra färganslagen artikuleras. Af intresse äro de bårder och de omväxlande ytmönster, som ofta ornera figurernas dräkter och hvilkas autenticitet åtminstone delvis bestyrkes af äldre fotografier.[2]

[1] Antagligen var den ungefärligen identisk med den nedan, s. 477—476, behandlade Mater dolorosas i Sundre.

[2] Korset grönt med gyllne kantlister och palmetter; plattorna — liksom metallbeslagen däremellan — guld, med svarta ornament (ursprungliga?); glorian röd med hvit ornamentering och förgylldt (metall-) kors; evangelistsymbolerna guld på blå grund och med hvita språkband; ringen blå med gyllne kantlister, rosorna bronsröda med gröna blombottnar, palmetterna guld (plattornas svarta, på guldbotten framträdande örnar äro troligen modärna, se ofvan, s. 422, not 3); korsets baksida saknar — åtminstone numer — färg. Kristus: hvitaktig karnation — här som hos öfriga figurer — hår och skägg rödbruna, ländklädet guld med rödt foder och nedtill en bård bestående af omväxlande röda och gröna rosor, kronan guld. Syndafallet: Gud-Faders mantel guld med rödt foder, träden grågröna. Utdrifvandet ur paradiset: ängeln i gyllne dalmatika med bronsröd bård och, grön »alba»; paradisportalen guld, trädet grågrönt. De sörjande änglarna: mantlarna till större delen guld (några gröna) med rödt foder, underdräkterna gröna (i olika schatteringar) eller rödvioletta, skorna röda, gröna och gula; mantlarna bårdade med guld, somliga mönstrade med ornament i samma färg (klöfverblad på långa skaft, femflikiga vinlöf m. m.), glorior och vingar guld.

4.

APPROXIMATIV DATERING.

Förrän vi gå in på en undersökning af Öja-kalvariets stilproveniens, hvarigenom vi först hafva utsikt att tillförlitligt afgöra frågan om arbetets tillkomsttid, må en approximativ datering försökas, afsedd att orientera oss i vårt sökande. De hjälpmedel, vi för detta ändamål hafva att tillgripa, äro dels ett aktgifvande på ursprungskyrkans byggnadsdata, dels den ikonografiska typ, krucifixet företräder.

Krucifixets mått motsvara fullständigt triumfbågens: stående på trabes har det nått upp till bågens hjässa och där varit fästadt. Arbetet är alltså beräknadt för denna plats och kan ej vara äldre än triumfbågen själf. Enligt Roosval[1] är koret byggdt vid 1200-talets midt, men långhuset — af den s. k. Dominicophilus — ej förrän vid pass 20 år därefter, och först då detta senare stod färdigt[2] och förenats med koret, kan tidpunkten tänkas lämplig för den dekorativa utsmyckningen af sammanbindningsleden, triumfbågen. Ett ansenligt och storslaget bygge, som det man bedref i Öja, har säkerligen ej heller länge väntat på denna utsmyckning — 1270-talet blir alltså den ungefärliga datering, vid hvilken vi tills vidare kunna stanna, under alla omständigheter en terminus post quem.[3] Krucifixets ikonografiska egendomligheter bekräfta densamma. Ännu bär den korsfäste krona, ögonen äro ännu ej slutna, kroppens hållning är utprägladt frontal — dateringen i fråga stämmer alltså rätt godt med hvad ofvan yttrats om tidpunkten för den ikonografiska typens förvandling under 1200-talet.[4] Det är härifrån ännu långt till den typ, som blir den för 1300-talet representativa — den i dödskval sammanbrutna martyren, utmärglad och försedd med alla fasans karaktäristika — hvarpå man redan vid seklets första år möter ett t. o. m. så outreradt exempel som det stora krucifixet i S:ta Maria im Kapitol i Köln,[5] dateradt

[1] Kirch. Gotl., s. 157, 228—229.

[2] Exteriören stod visserligen ännu fram emot 1300 ofullbordad — då sydportalen skall hafva tillkommit — men interiören berördes ej däraf, äfven om ett par hvalf i de östliga travéerna, som synas hafva nedstörtat, vid sistnämnda tidpunkt ersattes af nya (se Roosval: a. a., s. 185, 189, 229).

[3] Hvarför min tidigare datering (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 36) till 1200-talets midt icke kan upprätthållas (S. W., Hvar 8 dag 1901, s. 156, tror krucifixet vara »ett Lybeckskt arbete från 1400-talet», Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 147, kallar det »sengotiskt» [!]).

[4] Se ofvan, s. 228, not 4.

[5] Inv. Rheinprovinz VII: 1, fig. 177, Witte, Zeitschr. f. christl. K. 1911, pl. XII.

år 1304,[1] och hvilken, af det svenska sigillmaterialet att döma, samtidigt icke heller var obekant också i norden.[2] Tilläggas må, att, enligt Sanoner,[3] Adam och Eva i scenen Utdrifvandet ur Eden under gotisk tid — och i detta sammanhang afses väl tiden redan alltifrån 1200-talets midt — alltid befinna sig redan utanför paradisporten, medan de under äldre tid, som här i Öja, ännu befinna sig innanför densamma — ytterligare ett skäl att ej rycka arbetets tillverkningstid stort längre fram i tiden, än hvad som här föreslagits.[4]

SVICKELRELIEFERNAS FÖREBILDER.

Emellertid vill jag erkänna, att jag ej är benägen att tillmäta detsamma en alltför stor betydelse för detta dateringsspörsmål. Det synes mig nämligen rätt tydligt, att krucifixets svickelreliefer återgå på förebilder af en ålder, som långt ifrån sammanfaller med det anförda tidsafsnittet, utan sannolikt är en ej obetydligt högre: vissa omständigheter göra det nämligen troligt, att dessa förebilder varit målade eller tecknade kompositioner af sachsiskt ursprung från 1200-talets förra hälft eller t. o. m. början. Rent stilistiskt är detta icke påtagligt; de presumerade förebildernas stil har så godt som helt och hållet omdanats i öfverensstämmelse med den, som präglar krucifixets hufvudbild, och äfven om t. ex. svickelfigurernas oproportionerligt gängliga kroppar verkligen ej blott bero på utrymmesskäl och en medarbetares tafatthet,[5] ådagalägger en figur som Gud Fader i Syndafall-scenen — med en ansiktsläggning nära identisk med krucifixbildens och ett manteldraperi af samma anordning som Mater dolorosas — att ensemblens olika delar på det hela taget måste betraktas som stilistiskt kongruenta. Skälen för mitt påstående äro af ikonografisk natur. Gud Fader, som vid Syndafallet uppenbarar sig mellan grenarna af ett träd, är en egendomlighet, som synes uteslutande förekomma i det sachsiska måleriets skildringar af de

[1] I Rhenprovins-inventariet VII: 1, s. 243, liksom hos Lübbecke: Got. Köln. Plast. dateras krucifixet alltför sent till vid pass 1300-talets slut (Dehio: Handb. V, s. 278, förser årtalet 1304 med ett frågetecken); de betänkligheter, som rests mot en datering ända upp till 1300-talets början, hafva dock öfvertygande tillbakavisats af Witte: a. a., s. 357—358.

[2] Se af Ugglas, Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 39.

[3] R. de l'art chrét. 1913, s. 17—18.

[4] Man märke ock att bågarna i de fönsterlika genombrytningarna i paradisporten äro klöfverbladsformade. Klöfverbladsbågen förekommer ju visserligen ännu här och där ännu upp i gotisk tid (se ofvan, s. 360, not 1) — den yttre omfattningsbågen är också spetsigt bruten — men gifvetvis tillhör formen i fråga närmast en äldre epok. — Ålderdomlig verkar också formen af änglarnas vingar med deras inåtsvängda öfverdel (se särskildt Jophiel i Utdrifvandet!) — snarlik t. ex. änglarnas på »ängelpelaren» i Strassburg (1225—1250, se ofvan, s. 405) — men bestämda data för formens uppträdande kan jag ej angifva.

[5] Se ofvan, s. 425—426.

första människornas historia[1] — jag hänvisar t. ex. till framställningen på det troligen under 1200-talets 1:a fjärdedel[2] målade trätaket i S:t Michael i Hildesheim (Syndafallet)[3] eller en miniatyr i en handskrift (Cod. Helmst. 562 [515]) i biblioteket i Wolfenbüttel (Utdrifvandet ur paradiset),[4] tillhörande den grupp miniatyrer från 1200-talets förra hälft, hvarom i det föregående ofta varit tal.[5] Jag gör vidare uppmärksam på änglagrupperna ofvanför korsets tvärarmar. Redan kompositionens kompakta massa utan djupdimension gör intryck af en efterbildning af en tecknad eller målad förebild, och antalet af agerande personer är uppseendeväckande — man räknar till icke mindre än 18, fördelade i tvenne lika stora grupper. I byzantinsk likaväl som västerländsk konst är antalet annars regelbundet 2 eller 4,[6] mera sällan (i vissa karolingiska elfenben) ökadt till 6.[7] Ända fram till 1300-talet är detta antal fixt i cisalpinsk konst — på ett enda mig bekant undantag när: det målade retablet från S:ta Maria zur Wiese i Soest (nu i Berlin, omkr. 1225),[8] ett verk alltså utgånget ur samma (westfalisk-thüring-)sachsiska konstkrets som de nyss omtalade miniatyrerna, tidligt och stilistiskt dem närstående. Här äro änglarna 12, alldeles som i Öja tätt grupperade öfver korsets tvärträ. Visserligen återgå retablets samtliga kompositioner på byzantinska förebilder,[9] men bland dessa finnes ingen, på hvilken just den detalj, som

[1] En detalj »qui semble être absolument spécial à une école de peintres saxons ou thuringiens du XIIIe siècle» (Sanoner, R. de l'art chrét. 1913, s. 16, jfr Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 82—83).

[2] Enligt Dehio: Handb. V, s. 205. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal., s. 160, menar takets datum sammanfalla med kyrkans vigning 1186; Gerland: Hildesh. und Goslar, s. 37: omkr. 1200. Om dess stilistiska samband med miniatyrskolorna vid nämnda tid se Haseloff: a. a., s. 329—330.

[3] Janitschek: a. a., pl. s. 160—161.

[4] Haseloff: a. a., pl. XLV: 104.

[5] Om dess plats inom gruppen se Haseloff: a. a., s. 326 (där betecknad som n:r VIII).

[6] Se Saint-Laurent, Ann. archéol. 1869, s. 366, 1870, s. 342, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 420—421.

[7] Mendelsohn: Die Engel in d. bild. K., s. 112. Det är, förmodar jag, ett återgripande på en förebild af detta slag, som gifvit upphofvet till de 6 änglarna öfver krucifixet på det ofvan, s. 409, not 2, omtalade tympanet i Portail de la calende å katedralen i Rouen — ett enastående exempel på motivet i 1200-talets monumentalkonst. Det erbjuder där för öfrigt en annan egendomlighet, hvartill jag nedan (s. 465—466) har att återkomma.

[8] Se därom ofvan, s. 299, not 4 till föreg. sida.

[9] Se Dobbert: Anton Springers Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte der Miniaturmalerei; J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel, Helsingfors 1889 (Gött. gel. Anz. 1890, s. 881), samme förf., Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1898, s. 186—187, Schmitz: Mittelalt. Mal. in Soest, s. 80—81, Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 147, not 1 till föreg. sida, 166, 345, Sauerland och Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale (Trier 1901) I, s. 181—182 (delvis mot Weber: Geistl. Schausp. und kirchl. K., s. 84—85, 91).

här sysselsätter oss, kan återföras,[1] och den måste till följd häraf betraktas som en egendomlighet för Soest-retablets konstnär eller kanske snarare, trots att ej, som sagdt, ett motstycke nu kan uppvisas, för den skola, han tillhör — det finnes hos honom föga, som individuellt särställer honom därinom, utan han är af allt att döma en nog så pålitlig företrädare för dess allmänneliga karaktär med samma inspirationskällor, ikonografiska lika väl som stilistiska, som skolans öfriga representanter. Dessa tvenne fakta — till hvilka ytterligare några mindre öfvertygande kunde läggas[2] — synas mig fullt klargörande: Öja-krucifixets svickelreliefer återgå på sachsiska eller direkt i beroende af sachsisk konst stående förebilder från 1200-talets förra hälft, antingen en monumentalmålning, som mästaren haft tillfälle att se i någon gotländsk kyrka,[3] eller, hvad som synes mig troligare, miniatyrer i en handskrift[4] af sachsisk-westfalisk proveniens af samma slag som de af mig ofta citerade, hvilken med lätthet kunnat komma till ön tack vare dess nära konstnärliga korrespondens med de tyska centralprovinserna, kanske ursprungligen ägd af en af de glasmålare, som där gjort sina lärospån.[5]

ÖJA-MÄSTAREN OCH TYSK KONST

Otvifvelaktigt låge det till följd häraf också närmast till hands att förmoda, att Öja-mästaren — han som så många andra Gotlandsskulptörer — fått sin skolning på samma plats och sin stil bestämd genom uppslag därifrån. Men se vi oss om efter några monument, som kunde bevisa detta, nå vi inga resultat; ingenstädes finna vi i Sachsen ett enda, som vi ens för ett ögonblick kunde frestas att till jämförelse sidoställa med

[1] Byzantinskt inspirerad är däremot en detalj som den uppåtkastade vingen hos ett par af krucifixets änglar (Mendelsohn: a. a., s. 29). — Möjligen föreligger i Soestmålningens många änglar en symbolisk-liturgisk hänsyftning så som stundom i gammalkristen konst: änglakörerna assistera vid försoningsoffret på Golgata (se Reil: Frühchristl. Darstell. d. Kreuz. Christi, s. 78).

[2] Jag gör uppmärksam på det sätt, hvarpå flera af änglarna »knäppa» händerna — med den ena handen lagd öfver eller gripande kring den andra — ett motiv, som visserligen har byzantinska anor (se ofvan, s. 352, not 3) och återfinnes på flera ställen (se t. ex. en Mater dolorosa på ett emaljeradt bokband i Forrers samling, afb. hos Forrer-Müller: Kreuz und Kreuzig. Chr., pl. VI — där [s. 6] betecknad som ett rhenskt 1200-talsarbete, men tvifvelsutan en Limoges-produkt från omkr. 1200 — och en annan dylik, en fransk elfenbensstatyett från 1300-talet i Louvre [Molinier: Mus. nat. du Louvre. Cat. des ivoires n:r 78]), men som särskildt synes omhuldadt af de tyska konstnärerna (se Wolters: Beitr. z. Gesch. d. Skulpt. im Halbest. Dom., s. 36). Det samma gäller den antropomorft ombildade paradisormen; i Tyskland är den mycket ovanlig före gotisk tid utom just i Sachsen (Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 83, samme förf.: Glasgem. d. Elisabethk. in Marb., s. 16). Motivet: Adam som genom att peka på Eva gör henne ansvarig för sin skuld, förekommer till slut, som jag nämnt (ofvan, s. 424, not 1), blott undantagsvis; det iakttages emellertid på de bekanta Bernwardsdörrarna i domen i Hildesheim (omkr. 1015; Dibelius: Die Bernwardstür zu Hildesheim, Strassburg 1907, pl. 4, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., fig. 401).

[3] Se ofvan, s. 278—279.

[4] Kanske flere — det nyss påpekade förhållandet, att Adam i den ena Paradis-scenen framställes med skägg, i den andra utan, talar verkligen därför.

[5] Se ofvan, s. 278, not 1.

vår kalvariegrupp. Och mer än så: i hela Tyskland finnes knappt något. Hvar vi än söka, i ledande centra eller inom småskolorna ute på periferin, sakna vi tillfyllestgörande analogier. Vid denna spaning tar jag då särskildt fasta på vår Mater dolorosa, hvilken som stående, draperad staty lättast låter sig begagna vid en komparation. Jag påminner om, hvad jag nyss yttrat om dräktanordningens grundprincip, om denna välberäknade, »samlade» drapering — jag använder i det följande detta uttryck för att beteckna dess strängt systematiska komposition, med en bestämd knutpunkt för vecklinjernas rörelse — som i så hög grad bidrar till bildens totaleffekt. Hvar finner man samma princip följd i Tyskland vid den tid, hvarmed vi syssla, 1200-talets senare hälft? Icke i Bamberg, icke i Trier, icke i Magdeburg, icke ens i Naumburg, där annars just dräktbehandlingen erbjuder så mycket öfverraskande nytt och verkningsfullt — Naumburg-korets store skulptör var alltför självständig och alltför naturalistiskt intresserad för att vilja underkasta sig ett »systems» abstrakta kraf.[1] Det skulle i stället vara Wimpfen im Thal, där madonnan i koret[2] verkligen bär en mantel arrangerad på ett sätt, som i viss mån stämmer med vår egen staty, eller till Strassburg, till tympanet i västfasadens midtportal,[3] bland hvars figurer åtskilliga i sin dräktdrapering äga påfallande beröringspunkter med denna — jag hänvisar t. ex. till Maria i Himmelfärd-scenen eller Kristus i Noli me tangere. Men likheterna här som där inskränka sig till detta motiv. I alla andra afseenden har vår Mater dolorosa intet att göra hvarken med den tämligen plumpa madonnan i Wimpfen eller de långt böjligare, till sin allmänna karaktär mer utprägladt höggotiska och likväl samtidigt långt mer groflemmadt fylliga figurerna i det strassburgska tympanet.[4] Det är vidare att märka, att båda dessa

[1] Det är belysande att jämföra vår Mater dolorosa med motsvarande staty i Naumburg. Äfven här sammanhållas draperiets hufvudveck tack vare armarna, kring hvilka manteln spännes — men hur upplöses ej dess enhetlighet af de otaliga små veck och brytningar i stoffet, som i sitt kapriciösa virrvarr här fånga uppmärksamheten och nära nog öfverrösta dominanten! Detsamma gäller den naumburgske Johannes.

[2] Inv. Hessen, Kr. Wimpfen, fig. 141, Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 87.

[3] Hasak: a. a., fig. 100, Leitschuh: Strassburg, fig. 29.

[4] Man jämföre också vårt krucifix med tympanets korsfäste Kristus, och man skall så skarpt, som önskas kan, se denna stilskillnad. Reiners: Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik (Strassburg 1909), s. 83—84, framhåller också med rätta den förkärlek för breda former, som utmärker den tyska smaken — från den romanska plastikens dagar till Adam Krafft — i motsatsen mot den franska, som älskar de slanka och graciösa. — Utprägladt slanka äro visserligen portalens dygdepersonifikationer — liksom t. ex. trenne med dem nog så nära besläktade kvinnliga trästatyetter af rhenskt ursprung från omkr. 1300 i Sammlung Schnütgen, Köln (se Schnütgen: Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein, Zeitschr. f. christl. K. 1907, sp. 289—290, pl. X, Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, s. 82. pl. 65: 1—3, samme förf.: Samml. Schnütgen, Führer, s. 39, pl. XIII, Clemen, Zeitschr. f. bild. K. XXXVIII, s. 105) — men här saknas i stället i andra väsentliga afseenden anknytningspunkter med vår Maria.

citerade arbeten stamma från mästare, som ägt direkt fransk skolning[1] och hvilkas stil i väsentliga afseenden utbildats på gallisk mark. Det föreligger därför intet, som tvingar oss att begränsa vårt sökande till det tyska konstområdet, utan vi kunna, vägledda af detta faktum, tryggt utsträcka detsamma till det franska. Vi skola se, att vi där också finna, hvad vi annorstädes förgäfves efterlyst.

5.

1200-TALETS SKULPTUR I FRANKRIKE.

Att orientera sig i den franska 1200-talsplastikens historia erbjuder ännu vissa, delvis kapitala svårigheter, hvilka icke aflägsnats af alla de afbildningspublikationer och monografier öfver enskilda monument, som den franska konsthistorien redan af gammalt datum kan uppvisa, eller en omfattande »Dictionnaire» som Viollet-le-Ducs bekanta jätteverk.[2] Den ästetiska analysen mer än klarläggandet af det historiska utvecklingsförloppet har lockat de franska lärde, som sällan tillägnat sig sina tyska kollegers grundliga och stränga metodik[3]; t. o. m. en behandling af ämnet från så sen tid som Michels i den af honom utgifna *Histoire de l'art*[4] förlorar sig alltför mycket i ett skönlitterärt ordmåleri för att förmå skänka framställningen ryggrad och konturer. Så mycket tacknämligare är det kortfattade, men innehållsrika arbete, hvars författarinna är Louise (Lefrançois-)Pillion, *Les sculpteurs français du XIIIe siècle* (1912) — redan ofta af mig citeradt och min hufvudkälla äfven för det följande — hvars hufvudsyfte just är uppdragandet af evolutionens hufvudlinjer och att genom fixa dateringar och stilbestämningar gifva de hittills saknade fasta punkterna. Men hur mycket af minutiös detaljgranskning och inträngande studium af oftast förbisedda enskildheter ännu äro af nöden för att gifva dessa slutgiltig, auktoritativ visshet, framgår bäst af alla de observationer på vissa delar af materialet, som gjorts af Vöge och af honom delgifvits i likaledes ofta af mig i det föregående anförda uppsatser, observationer som tyvärr emellertid blott i *ett* fall — rörande Chartres- och den äldre Reims-skulpturen[5] — framträda i en samlad form,

[1] Se ofvan, s. 408—409.

[2] Skulpturen behandlad del VIII, s. 97—276.

[3] Courajods posthumt utgifna *Leçons* vid École du Louvre (1899—1903) förbigå 1200-talet helt och hållet.

[4] II: 1, s. 125—198.

[5] Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 193—216.

utan, ofta svåråterfinnliga, föreligga spridda i för ämnet mer eller mindre främmande sammanhang.[1]

För förståendet af Öja-mästarens stilistiska källor och för bestämmandet af hans plats i den franska 1200-talskonsten, må med ledning häraf några ord om århundradets skulptur här förutskickas. En fylligare framställning är naturligtvis obehöflig, jag tager blott ögonmärke på de essentiella egenskaper, som vi funnit karaktärisera vår mästares stil, också nu med särskild hänsyn till det sätt, hvarpå de framträda hos vår Mater dolorosa, lättast jämförlig som hon är med de stora franska portalernas vägg- och trymåstatyer.

CHARTRES

Af de ledande franska stenhuggar-»hyttorna» under århundradets förra hälft har jag i det föregående haft tillfälle att många gånger uppehålla mig vid »hyttan» i Chartres och påpeka dess betydelse för epokens konst. Men äfven om där verkligen kunna spåras tendenser att rycka fram i höjd med tidens nya ideal, så som de taga form på andra platser,[2] och trots de chartreska mästarnas många utomordentliga egenskaper, kan man ej, ju längre det lider, undgå att lägga märke till deras retarderande konservatism och det drag af trång provinsialism, som utmärker deras stil.[3] Då »hyttan» någon gång omkr. 1250, enligt hvad det tyckes, upphört att arbeta,[4] finner den ingen fortsättare af sina redan öfverlefda traditioner.[5] Det blir en annan, som nu träder i förgrunden och som för skulpturen vid och efter århundradets midt kommer att spela samma roll som tidigare den chartreska: »hyttan» i Reims.

[1] Se särskildt Rep. f. Kunstw. 1901, s. 195—229, 255—289, och sammast. 1904, s. 1—12.

[2] Se tillägget till s. 251, not 6.

[3] Se ofvan, s. 251; jfr Lefrançois-Pillion: a. a., s. 114.

[4] Se ofvan, s. 259, not 7.

[5] Intressant att observera är härvidlag Chartres-domens korläktare, nu blott bibehållen i (relief-)fragment: Kristi födelse (afb. hos Lassus-Duval-Didron: Mon. de la cath. de Chartres, pl. 52, Merlet: Cath. de Chartres, s. 73, Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 133, Enlart: Le musée de sculpture comparée du Trocadére (Paris 1911),, fig. 23, Enlart-Roussel: Cat. du Mus. du Troc., pl. s. 60—61), den skrifvande evangelisten Matteus (?, nu i Louvre, Michel: Saint Matthieu [?] écrivant sous la dictée de l'ange, Mon. et mém. Piot XIII, pl. VI, samme förf., Hist. de l'art II: 1, fig. 118, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. LI: 3, Michel-Migeon: Mus. du Louvre, fig. 12), ängeln väcker de hel. 3 konungarne (afb. hos Michel, Mon. et mém. Piot XIII, s. 64, samme förf., Hist. de l'art II: 1, fig. 117), en slutsten med en sittande madonna (afb. hos Lassus-Duval-Didron: a. a., pl. 52, Michel, Mon. et mém. Piot XIII, s. 65, Merlet: a. a., s. 4) m. fl. Läktaren har anlagts redan omkr. 1250, men troligen ej slutförts förrän under 1260—1270-talen (Michel, Mon. et mém. Piot XIII, s. 61, samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 160); medan stilen i Kristi-födelsereliefen ännu starkt bibehåller känning med portalskulpturernas, har den t. ex. hos den s. k. Matteus eller de hel. 3 konungarne helt och hållet förvandlats mot större bredd och enkelhet (jfr Lefrançois-Pillion: a. a., s. 143). Tiden strax efter sekelmidten betecknar alltså de gamla chartreska traditionernas utslocknande.

Det är egentligen förvånande, att ett så storslaget företag, som det som ungefär vid samma tid som arbetet i Chartres bedrefs i Amiens — skulpturdekoreringen af katedralens västportal[1] — ej i högre grad, än det synes hafva gjort, utöfvat ett bestämmande inflytande på epokens konst, trots att där — med utgångspunkt i stiluppslag från Paris och Chartres[2] — för första gången i Frankrike den storvulet monumentala uppfattningen förmäler sig med den känsla för naturalistisk exakthet, det realistiska verklighetssinne, som blir själfva grundvalen för den senare utvecklingen.[3] Den amienska stilen blir visserligen af en ej ringa betydelse för utbildandet af en riktning som »den reimska klassicismen»,[4] men den går upp däri i en ny enhet, i sin renhet möter den sällan,[5] och den har af allt att döma utöfvat föga lockelse på dem, som stått utanför »hyttan» själf. Kanske beror det på den torrhet i gemytet, den en smula schematiska, öfverdrifvet allvarsamma och alla yttre effektmedel skyende ensidighet, hvarmed här intentionerna förverkligades och som ej stod i full samklang med det galliska temperamentet, hela den unggotiska tidens rörliga och odogmatiska psyke, kanske på den fenomenalt korta tid hvarunder arbetet utfördes — ej stort mer än 10 år[6] — och efter hvilken »hyttan» upplöstes, kanske på den strängt homogena sammansättningen af dess arbetsstam,[7] hvilken uteslöt all oppositionell originalitet och höll borta enhvar, som icke ville böja sig under den ledande viljans hårda disciplin. AMIENS.

Det är just i sistnämnda afseende, som den reimska »hyttan» utgör dennas utpräglade motsats. Representanter för de mest olikartade smak- och stilriktningar trifdes här sida vid sida, fingo här tillfälle att i snart sagdt ohämmad frihet utveckla hvar sin egenart, kunde perfektionera sig själfva och påverka hvarandra utan störande ingrepp från en öfverste ledares sida. Reims är 1200-talets stora »académie libre», där hvar och en hade rätt att arbeta efter eget hufvud, dit alla om egen oafhängighet REIMS.

[1] Omfattande sviter af afb. hos Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, pl. XXVIII—XLV, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. LVI—LIX, Martin: L'art goth. L'arch. et la déc. I, pl. LXX—LXXVIII, II, pl. XVI, XVIII, XX.

[2] Se Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 234—240, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 152, Michel, Hist. de l'art II: 1, a. a., s. 149, 151.

[3] Jfr Lefrançois-Pillion: a. a., s. 146.

[4] Se nedan, s. 442—443.

[5] Med undantag af den s. 443 omtalade Tempelframbärning-gruppen i Reims, känner jag blott tvenne monument där den — åtminstone i stort sedt — obemängda Amiens-stilen spåras: västportalen af klosterkyrkan i Longpont (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LII: 1, detaljer hos Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 99, 127) och en madonna i Musée de Cluny, Paris (se Lefrançois-Pillion: a. a., s. 147, Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 151).

[6] Se ofvan, s. 251 (jfr dock, s. 259).

[7] Jfr Durand: a. a. I, s. 300, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 145; en bild som den ofvan, s. 252, behandlade Ulpha-statyn står där så godt som alldeles isolerad.

måna konstnärstemperament utan fruktan kunde samlas och där till slut — under en lång följd af år — de mest lockande och grandiosa uppgifter, de kunde önska sig, gåfvos dem att pröfva sina krafter på.[1]

Den reimska bildhuggar-»hyttans» bildande och första verksamhetstid har jag redan i det föregående (s. 207—209) haft anledning att något dröja vid och kan här lämna åsido. Den är, denna äldsta »hytta», föga självständig och kvalitativt föga glänsande — jag frånser dock en så märklig, men föga produktiv konstnär som den af Vöge[2] behandlade »Petrus-Paulus-mästaren»[3] — och är på intet sätt jämförlig med moder-»hyttan» i Chartres. Annat blef det, då man på allvar grep sig an med västfasadens uppförande och utsmyckandet af dess trenne stora portaler, planerade redan af arkitekten Jean Le Loup,[4] men efter helt nya riktlinjer fullföljda af hans efterträdare Gaucher de Reims och Bernard de Soissons.[5] Arbetsstammen får ny rekrytering, planerna förstoras. Årtalet för arbetets igångsättande torde ligga omkring 1250, åtminstone ej många år dessförinnan.[6] Redan tidigare hade emellertid åtskilligt hunnit utföras och inarbetas nu i den nya ensemblen, däribland hela den omfattande

[1] Sådana erbjödos dem också utanför katedralbygget. Helt visst är det nämligen, som Lefrançois-Pillion: a. a., s. 202, 215, framhåller, till skulptörer ur den reimska dom-»hyttan», som man har att hänföra dels de två utomordentliga hufvud, som fordom suttit inmurade i väggen af ett privathus i staden (nu i Collection Pol Neveux, Paris; Vitry: Deux têtes décoratifs du XIIIe siècle, Mon. et mém. Piot XIII, pl. XX—XXI, afb. s. 242—243, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XXIV) — enligt Lefrançois-Pillion: a. a., s. 215, 248, från omkr. 1250 (jfr Vitry: a. a., s. 246) — dels de en rad musikanter föreställande statyer, som ännu i dag smycka fasaden af ett annat hus (afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXI: 1—6, Martin: a. a. I, pl. V—VIII, Gonse: L'art goth., s. 28, 285), af Lefrançois-Pillion: a. a., s. 248, daterade till omkr. 1280 (medan Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1812, sp. 339, satt dem i förbindelse med den äldre reimska »hyttan»).

[2] Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 209—216.

[3] Hans enda bevarade arbeten äro de två statyer, efter hvilka han blifvit benämnd, Petrus- och Paulus-statyerna i den vänstra nordportalen (afb. hos Vöge: a. a., s. 212—215, Weese: Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., pl. 98, Demaison: Cath. de Reims, s. 101 [Petrus], Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXII: 4 [dito], Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 381—382 [Paulus]); möjligen kan till honom också attribueras ett dekorativt manshufvud (Vöge: a. a., s. 216, med afb.).

[4] Om honom se ofvan, s. 208.

[5] Deras verksamhetstid är hos Demaison, Bull. archéol. 1894, s. 27 och samme förf.: Cath. de Reims, s. 30, beräknad till resp. 1247—1255 och 1255—1290, af Kunze: Fassadenpr. d. franz. Früh- und Hochg., s. 49—51, 55—56, till resp. 1251—1259 och 1259—1294.

[6] Demaison: Cath. de Reims, s. 82, Kunze: a. a., s. 69. 1240-talet — sedan korpartiet 1241 stod färdigt — tyckes hafva varit en bekymmersam tid för arbetets fortgång; år 1251 belöpte sig kyrkans skulder till för denna tid ansenliga summan af 7,000 livres, och Innocentius IV måste nämnda år genom tvenne bullor vädja till den allmänna offervilligheten (Demaison: a. a., s. 15—16). Helt nere behöfver väl arbetet under det närmast föregående decenniet icke hafva legat, men med större fart har det knappast kunnat bedrifvas (jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 223, 227, 228). Den af Enlart-Roussel: a. a., s. 78, gifna dateringen: efter 1260, torde under alla omständigheter vara onödigt sen. Lefrançois-Pillion inlåter sig ej på en närmare precisering af dateringsspörsmålen.

statyräcka, som nu står i den högra portalöppningens högra vägg och hvarom förut varit tal.[1] Märkvärdigt ålderdomliga och främlingsartade verka där dessa gammaltestamentliga gudsmän sida vid sida af den yngre »hyttans» verk, äfven dem, som tillkommit redan före sekelmidten — alltså icke direkt för den nya portalen — och icke med mer än på sin höjd ett par knappa decennier äro skilda därifrån. Här tyckes en klyfta gapa, en klyfta som dock icke är så djup, som den vid första påseendet förefaller — den nya skolan har vuxit ur den gamla och, alla nya inslag till trots, som betingat utvecklingen, är sambandet ännu påvisbart.[2] Mästaren till den berömda Visitatio-gruppen i midtportalens högra vägg,[3] enligt Vöge[4] troligen utförd redan omkr. 1235, bibehåller ännu en viss känning med »Petrus-Paulus-mästaren»,[5] hur långt han än för dennes stilistiska idéer framåt mot större frihet och »tidsmässighet» — man har här liksom i fråga om andra delar af ensemblen förklarat progressen genom att antaga, att de yngre reimska mästarne haft tillgång till och studerat antika skulpturmonument.[6] Ännu hos vissa andra statyer, som tillsammans med Visitatio-gruppen gälla som representanter för »hyttan»

[1] Se ofvan, s. 208—209.

[2] Helt isolerade stå egentligen blott vissa figurer som de nedan, s. 443, omtalade, hvilka bilda centrum i gruppen Frambärandet i templet. — Det nämnda sambandet är för öfrigt särskildt påtagligt hos vissa statyer på de öfre delarna af katedralens tvärskepp och kor (se Vöge, Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 215—216, jfr samme förf., Rep. f. Kunstw. 1901, s. 220—223 och sammast. 1904, s. 4).

[3] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXV: 2, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XX, XXI, Demaison: Cath. de Reims, s. 45, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 106, 108, Tourneur: Descript. hist. et archéol. de Notre-Dame de Reims, s. 33, Enlart: a. a., fig. 45, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 80—81, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 77, 82—83, Mus. du Troc., pl. 164.

[4] Rep. f. Kunstw. 1901, s. 217 (jfr samme förf., sammast. 1904, s. 4); Demaisons datering (Cath. de Reims, s. 44) till 1250—1260 är med visshet mycket för sen.

[5] Se Vöge, Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 214, not 1, s. 216, not 6, till föreg. sida, jfr samme förf., Rep. f. Kunstw. 1901, s. 216.

[6] Se Dehio, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1890, s. 196, Weese: Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., s. 228—231, Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 153—154, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 176—178, 181, Enlart: a. a., s. 74—75, Stix, Jahrb. d. k. k. Zentral-Comm. 1909, s. 104—106 (jfr redan Viollet-le-Duc: Dict. de l'arch. franç. VIII, s. 152—153; jfr dock också nedan, s. 448, not 1). — Lefrançois-Pillion: a. a., s. 179, 223—224, har varit böjd att betrakta Visitatio-gruppen som ett verk af en tysk konstnärs hand, men knappast med rätta (se tillägget till s. 46, rad 18—23 nedifrån; icke heller kan jag finna uppfattningen af den tyska karaktären hos vissa andra figurer — främst Synagoga på sydfasaden [afb. hos Demaison: a. a., s. 108, Tourneur: a. a., s. 75] — som Lefrançois-Pillion: a. a., s. 184—185, 223, velat förfäkta, tillräckligt starkt motiverad i förf:s framställning. Mot vissa groteska, mer än en gång gjorda försök att få Visitatio-gruppen betraktad som ett arbete från nyare tid, se Mâle: Le groupe de la Visitation à la cathédrale de Reims, R. archéol. IV: 15, s. 142—144, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 172, not 1).

under dess första tid,[1] äro alla spår af en ålderdomligare smakriktning icke försvunna[2] — det gäller framför allt den väl redan på 1240-talets början utförda[3] ängeln på den hel. Nicasii vänstra sida till vänster i den vänstra portalöppningen,[4] ja t. o. m. »mannen med Odyssevs-hufvudet» ytterst i midtportalens vänstra vägg[5] som väl knappast huggits mycket före sekelmidten[6] — men hur långt har stilmognaden här ej framskridit! De en smula opersonliga skönhetsideal, som ännu Visitatio-gruppens mästare omfattade, och det intresse för den minutiösa detaljen, som utmärkte honom, hafva förträngts för en sträfvan efter enkelhet och saklighet, efter individualiserande karaktäristik parad med monumentalt patos. Se t. ex. »Odyssevs»! Hur stort sedt och bredt återgifvet är icke detta hufvud, hur enkelt och kraftigt i sin modellering är icke detta dräktdraperi med dess få, stora linjer och mäktiga stoffverkan!

»Odyssevs» kan betraktas som den typiske exponenten för den reimska bildhuggar-»hyttan» vid tiden strax före och omkring århundradets midt, dess afsikter och ideal[7] — för »den reimska klassicis-

[1] Se Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 216, not 51 (jfr samme förf., sammast. 1901, s. 5), Lefrançois-Pillion: a. a., s. 179—180 (där emellertid blott ängeln omtalas; i stället inordnas här liksom tidigare af Weese: Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., s. 242, drottningen af Saba på murpartiet mellan den vänstra och midtersta portalöppningen [Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXIV: 2, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XX, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 86—87, Hourticq: a. a., fig. 149, Mus. du Troc., pl. 144, 145], hvaremot dock se Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 216, not 51).

[2] Se Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 216.

[3] Bildens stilistiska afstånd från Visitatio-gruppen synes åtminstone betydligt mindre än från »Odyssevs».

[4] Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XIX, Hourticq: a. a., fig. 144, Enlart, Hist. de l'art II: 1, pl. I, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 79.

[5] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXIV: 2, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XX, Tourneur: a. a., s. 31, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 84, 86, Mus. du Troc., pl. 164. — Bilden kallas i allmänhet Salomo, en benämning, som emellertid af Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 208, not 35, anses oriktig; snarare skulle man här hafva att göra med en af Kristi judiska förfäder eller en profet. Det här använda namnet är dess af Vöge gifna nom de guerre bildadt på grund af hufvudets af Dehio, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1890, s. 196, påpekade likhet med antika Odyssevs-hufvuden. Både Lefrançois-Pillion: a. a., s. 181, not 1 och Demaison: Cath. de Reims, s. 86, vidhålla emellertid den häfdvunna benämningen under uttryckligt häfdande af dess berättigande. Af andra kallas han öfversteprästen Abiatar (Weese: Bamb. Demsculpt., 2:a uppl., s. 229 not 15, Enlart-Roussel: a. a. n:r C 145).

[6] Som jag strax skall vidare nämna, står han för mig som en typisk, må vara tidig företrädare för »den reimska klassicismen», som, omfattande större delen af portalens väggstatyer, knappast utbildats, förrän i och med det arbetet på portalen tog ny fart. Åtminstone har jag mycket svårt att med Weese: Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., s. 270, förlägga dess mästares verksamhetstid redan till 1230-talet.

[7] Som de statyer, »que l'on peut plus proprement appeler rémoises», anför Lefrançois-Pillion: a. a., s. 181, den strax nedan nämnde »Josef-mästarens» figurer. Jag är härvidlag ej ense med författarinnan, äfven medgifvet, att hos dessa senare »se dégage un type qu'on ne retrouve, avec ce degré d'acuité, nulle part ailleurs qu' à Reims». Ur rent stilistiska synpunkter sammanställer jag dem snarare, så som jag längre fram skall utveckla, med den riktning, som synes utgången från Paris, och numerärt stå de ju afgjordt tillbaka för de andra, som gifva ensemblen dess hufvudkaraktär.

men».[1] Bland mängden af statyer, som för öfrigt fylla portalens väggar, arkivolter och vimperger, kan man, som sagdt, iakttaga en mängd olika stilskiftningar, tydande på olika mästarhänder och olika uppfattningssätt vid dessa afsikters realiserande, men hufvudparten tillhör dock en stor familj med otvetydiga drag af en släktgemenskap, hvars karaktär nyss påpekades. Stilens rötter äro flera, de viktigaste vid sidan af dem, som utgå från den äldre, chartreskt influerade »hyttan» de, som närmast leda till Amiens[2] — en och annan staty, som Bebådelse-gruppens Maria[3] till höger och de båda hufvudfigurerna (Maria, Simeon) i Frambärandet i templet[4] till vänster i midtportalen, gifva detta så tydligt till känna, att man skulle vara frestad att se däri verk af en af de amienska skulptörerna själfva, om ej ett närmare studium dock öfvertygade om, att äfven här föreligger en verklig vidareutveckling af deras uppslag,[5] och om ej det drag af tyngd, ja torka och akademisk rigorism, hvilket, som jag nyss nämnde, ej kan frånkännas den amienska riktningen, här vore så godt som försvunnet. Allvarliga, rofyllda, idealt uppfattade gestalter äro äfven dessa, den reimska »klassicismens» figurer, men deras mänsklighet är större, deras uppträdande otvungnare, deras temperament rörligare, hetare, djupare än deras bröders i Amiens.

»JOSEF-MÄSTAREN».

Hvad de nya element, som här i Reims tillförts utvecklingen, hafva betytt för densamma, mätes också bäst af de arbeten, som grupperats kring den konstnär, Vöge[6] kallat »Josef-mästaren» efter den märkligaste af de fyra statyer, som stamma från hans hand:[7] Josef[8] och profetissan Hanna[9] på hvar sin sida den nyssnämnda gruppen Fram-

[1] Weeses lyckligt funna uttryck (Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., s. 239).

[2] Lefrançois-Pillion: a. a., s. 173, Michel: a. a., s. 151. Härtill kommer då ett inslag från antik konst, som man, utom hos Visitatio-gruppen, velat spåra äfven hos en figur som »Odyssevs» (se Weese: a. a., 2:a uppl., s. 284, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 181).

[3] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXV: 1, Michel: a. a., fig. 106, Tourneur: a. a., s. 33, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 77, 80.

[4] Afb. hos Michel: a. a., pl. III, Demaison: a. a., s. 85, Tourneur: a. a., s. 31, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 78.

[5] Se Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 217, not 56, samme förf., sammast. 1904, s. 7—8. I tiden torde dessa figurer stå Visitatio-gruppen tämligen nära.

[6] Rep. f. Kunstw. 1901, s. 218.

[7] Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 218, not 58 (där hit äfven räknas en ängel på en af sträfpelarna, synbarligen den, hvars hufvud är afb. hos Michel: a. a., fig. 105, ehuru där [s. 152] med orätt betecknad som tillhörande Bebådelse-gruppen), Lefrançois-Pillion: a. a., s. 181.

[8] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXIV: 2, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XVIII, Demaison: a. a., s. 85, Tourneur: a. a., s. 31, hufvudet hos Michel: a. a., fig. 109, Enlart: Mus. du Troc., fig. 48, Hourticq: a. a., fig. 146, Gonse: L'art goth., s. 420, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 78, Mus. du Troc., pl. 253.

[9] Afb. hos Michel: a. a., pl. III, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XVIII, Demaison: a. a., s. 85, Tourneur: a. a., s. 31, Gonse: L'art goth., s. 12, 421, hufvudet hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXVI: 2, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 80—81, Hourticq: a. a., fig. 145, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 78, Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 337—338, Mus. du Troc., pl. 253.

bärandet i templet, ängeln i Bebådelse-gruppen[1] och ytterligare en ängel på den hel. Nicasii vänstra sida.[2]

Här är steget taget fullt ut: förmänskligandet är drifvet till sin spets. Af ideell höghet, patos och sublimitet finnes här ej ett spår. Allvaret är försvunnet för en omaskeradt munter och lättsinnig världslighet.[3] De två, som assistera vid den högtidliga tempelbärningsakten — en Kristi elegante och chevalereske kavaljer med friserade lockar och omsorgsfullt vridna mustascher, en täck mondaine med älskvärd tillgänglighet — vända sig mot hvarandra med menande blickar likt tvenne ouppmärksamma deltagare i en kyrklig societetsceremoni inbegripna i en tyst flirt, och de båda änglarna med sina gratiöst framåtböjda hufvud och mjukt rörliga lemmar äro tvenne koketta världens barn, uteslutande uppfyllda af tanken på sin egen skönhet och sina posers behagfullhet. Alla le de, skalkaktigt, gäckande, liksom i ironisk öfverlägsenhet gent emot de högheliga roller, de hafva att spela. Se på denne Josef — kan den spirituelle skeptikern och njutningsepikurén återgifvas i en typ af mer slående sanning?[4]

Äfven i andra afseenden uppvisa figurerna af denna grupp karaktäristiska och för vår undersökning intressanta egendomligheter — i fråga om hufvudbildning, kroppsponderation och drapering — men vi studera dem bäst, sedan vi tagit kännedom om ett par dess stilfränder befintliga utom Reims. De äro rätt många; jag utväljer blott några typiska exempel.

PARIS: NORDPORTALEN, AMIENS: SYDPORTALEN.

Det ena af dessa är den vackra madonnan på trymån i den norra transeptens portal till Notre-Dame i Paris[5] (fig. 127), — ett storslaget stycke skulptur, af hvilket Lefrançois-Pillion[6] gifvit en fin ock inträngande analys. Full af grace och rytmisk smidighet skrider hon

[1] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXV: 1, 3, Michel, a. a., fig. 106, Tourneur: a. a., s. 33, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 77, 80.

[2] Afb. hos Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XIX, Enlart, Hist. de l'art II: 1, pl. I, Hourticq: a. a., fig. 144, Clemen: a. a., sp. 333, Gonse: L'art goth., s. 191, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 79, Mus. du Troc., pl. 646.

[3] Jfr t. ex. Weese: a. a., 2:a uppl., s. 222—223.

[4] Michels uttalande (Hist. de l'art II: 1, s. 174): »peut-être faut-il attribuer à des influences combinées de France et d'Allemagne cette tendance à l'»expression», cette recherche du caractère», som framträder hos »Josef-mästaren», förefaller mig tämligen obegripligt. Är något drag främmande för tysk konst, så är det väl det, som här uppenbarar sig — den eleganta ironin. Det arkaiska leendet i tysk liksom i annan europeisk primitiv skulptur, särskildt grafskulptur, är ju väsenskildt från detta. Och de motsvarigheter därtill på tysk botten, som väl närmast föresväfvat Michel, framträdande hos vissa figurer af Adam-portalens mästare i Bamberg, stå tvivelsutan i ifrågavarande afseende och i sitt förhållande till Reims som lånetagare, ej tvärtom.

[5] Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XVI, Michel: a. a., fig. 110, Aubert: Cath Notre-Dame de Paris, pl. s. 140—141, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 93.

[6] A. a., s. 165—167.

åskådaren till mötes, men drottninglik i hvar tum, furstligt oåtkomlig. Också hon ler, men halft omärkligt, återhållet förnämt. Den som kommer från »Josef-mästarens» glädtigt obesvärade kvinnor, står här inför en kontrast, som förefaller djupgående nog. Helt visst, ett helt annat psykologiskt uppfattningssätt, ett helt annat konstnärstemperament tar sig här uttryck. Men i stilistiskt afseende är steget ej så långt mellan den reimske och den parisiske mästaren, som det vill synas. Man märker det, om man vid sidan af deras verk ställer ytterligare ett, hvars samband med Notre Dame-madonnan är alltför uppenbart för att närmare behöfva diskuteras[1]: den berömda »Vierge dorée» på trymån i Amiens-katedralens sydportal[2] (fig. 128). Här är åter en medlem af den familj, de reimska statyerna tillhöra. Hon är som de ett jordens lyckliga barn, bortskämd och kokett, behagsjuk och ironiskt retsam, blott med det drag af intressant trånsjukhet, den »pallor amantium», som 1200-talets förnäma damer älskade anlägga för att ytterligare öka sin åtråvärdhet.[3] Paris-madonnans tillbakahållna löje bryter här fram i all sin skälmska spotskhet, detta mångomskrifna löje, som Ruskin[4] kanske alltför elakt jämfört med en teatersoubrettes och som Gonse[5] med väl stor artighet funnit lionardeskt — det har inga djup att sväfva öfver, hon har, denna älskvärda och ytliga dam, trots sin anlagda mask af outtalade hemligheter, minst af allt någonting af sfinx. Här råder den fullkomliga glömskan af, att det dock är himmelrikets vördnadsvärda härskarinna, som skulle stå här i katedralens ingångsdörr, hvart spår af det celesta, det öfversinnliga är försvunnet, t. o. m. den furstevärdighet, som ännu Paris-madonnan bibehåller. Den amienska Maria är verkligen en äkta syster till vackra, självupptagna Hanna i Reims.

Den släktskap, som förenar de konstverk, som här varit på tal, framgår särskildt tydligt vid en detaljanalys af vissa deras stilistiska karaktäristika.

ANSIKTS-TYPER.

Det första, jag då har att fästa uppmärksamheten på, är hufvudformen och den kvinnliga ansiktstypen: en lång, spetsigt utdragen oval,

[1] Jfr Lefrançois-Pillion: a. a., s. 167—168.

[2] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LX: 2, Martin: L'art goth. L'arch. et la déc. I, pl. LXXVII, Durand: Mon. de la cath. d'Amiens, fig. 124 (samme förf.: Descript. abr., s. I), Gonse: L'art goth., s. 203, Mâle: a. a., fig. 94, Enlart: Mus. du Troc., fig. 47, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 84—85, Mus. du Troc., pl. 143, Hourticq: a. a., fig. 143, Clemen: a. a., sp. 229—230, Lefrançois-Pillion: a a., pl. XVII (öfre delen), Michel: a. a., fig. 111 (dito).

[3] Se Michel, a. a., s. 156 157.

[4] »Our fathers have told us» I. The Bible of Amiens (The works of John Ruskin, ed. Cook och Wedderburn XXXIII, London 1908, s. 128).

[5] A. a., s. 423.

löpande ut i en helt liten, fint bildad haka — en äkta fransk typ, som man ännu i dag, som man bör hafva gjort det på 1200-talet, möter på de nordfranska städernas gator och hos landsbygdens unga kvinnor. I Reims är ansiktsläggningen i regel en annan, mera rund, kraftigare och större — jag hänvisar t. ex. till Visitatio-gruppen och drottningen af Saba. En typ, som mera närmar sig den här ifrågavarande, påträffas visserligen stundom också där utom »Josef-mästarens» grupp — oberäknadt vissa småfigurer i arkivolterna, hos den hel. Clotilda[1] i den västra sidoportalen[2] eller madonnan på midtportalens trymå[3] — men till den skarpa accentuering, den erhållit i sin modellering hos Hanna eller Amiens-madonnan, till det öfverförfinade raffinement, den hos dessa äger, har den hos dem icke nått. Äfven den parisiska Maria saknar detta en smula dekadenta race-märke — i detta afseende står hon närmare en bild som Clotilda. De smala, långsträckta ögonen, de raka näsorna, de höga pannorna inom vår grupp ha också prototyper inom den reimska statyvärlden från dess »klassiska» tid, men ingenstädes framträda de så understruket, med den subtila beräkning på en elegant artistisk effekt, som de göra här.

KONTRAPOST. Äfven i andra afseenden drifver »Josef-mästaren» och de honom närstående skulptörerna de reimska uppslagen till extravagans. Det gäller framför allt deras utveckling af ponderationssystemet. »Stand- und Spielbein»-motivet är gammalt i fransk 1200-talsplastik; det finnes i mer eller mindre påtaglig form i Chartres likaväl som i de norra Reims-portalerna. Men någon verklig kontrapost kan det ingenstädes bli tal om. Mer än ansatser därtill blir det aldrig. Den ena foten flyttas bakom den andra, så att en knäböjning markeras under tunikans eller mantelns stoff, men frontaliteten brytes ej däraf, axlar och höfter förskjutas ej ur sina plan.[4] Äfven där man kommit som längst i otvungen rörelsefrihet, når man ens knappast längre — som i Chartres i Visitatio-gruppen eller de ridderliga helgonen Teodor och Georg, trots att de sköldar, de stöda sig emot, skulle kunnat gifva anledning till något annat. Oförberedt och öfverraskande äfven i detta afseende träder därför den reimska Visitatio in i utvecklingen: här kan man verkligen tala om en kontrapost i egentlig mening — höften sjunker, kroppstyngden hvilar bestämdt på ena benet.

[1] Jag använder denna benämning, hvilken Demaison: a. a., s. 88, anser vara den riktiga, i stället för den häfdvunna: hel. Cilinia.

[2] Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XIX, Hourticq: a. a., fig. 144, Enlart, Hist. de l'art II: 1, pl. I, Weese: a. a., 2:a uppl., pl. 79.

[3] Afb. hos Vitry-Brière: a. a., pl. LXVI: 1, Michel: a. a., fig. 112, Tourneur: a. a., s 29.

[4] Franck Oberaspach: Meister d. Eccl. und Synag., s. 28—30, Vöge, Rep. f. Kunstw. 1904, s. 3, 4, Michel: a. a., s. 172.

Kanske har man verkligen här, som Weese[1] föreslagit, att se en frukt af mästarens studium af antika statyer, äfven om principen för den klassiska kontraposten är en helt annan än här, där höft och skuldra sänkas åt samma sida, icke korrespondera mot och motväga hvarandra.[2] Ännu längre, nästan till höggotisk öfverdrift, går mästaren till sydfasadens Ecclesia och Synagoga — en konstnär, som måste hafva arbetat i ett närmare eller fjärmare samförstånd med den ungefär samtida Visitatio-mästaren.[3] Men »hyttans» fortsättare, mästarna af den »klassiska» stilen, taga icke upp motivet på nytt.[4] Deras lugna, idealt inriktade temperament och däraf färgade formuppfattning kände sig icke hafva stort bruk däraf. De frontala, allvarsamma figurer, de älskade, behöfde icke den på uppmärksamhet pockande rörlighet, kontraposten kunde åvägabringa, för att göra sig gällande. En hufvudenas lätta sidovridning, en fötternas välberäknade placering på postamentet med fotspetsarna riktade åt olika håll, en knäts mer eller mindre skarpa böjning få vara nog för att lifva posen. Skuldror och höfter behålla i stort sedt sitt jämviktsläge.[5] Annat med »Josef-mästaren» och hans krets. För deras förvärldsligade konst blef just själfva den intressanta ponderationen ett af de verkningsmedel, hvarmed de kunde komma längst. Vöge[6] synes mena, att man därvid direkt anslöt till Visitatio-gruppen och tillgodogjorde sig dess nyheter — själf tror jag den förklaringsgrunden onödigt långsökt, det fanns dock tillräckligt mycket af ansatser härtill redan hos de »klassiska» konstnärerna och deras samtida, för att lifliga och nyhetshungrande ingenier som de, för hvilka »Josef-mästaren» står som den reimska representanten, blott genom att konsekvent utföra dem skulle vinna sitt resultat. Hur som helst, detta nåddes helt, och den gotiska kontraposten — »den gotiska svängen» — S-linjen, som skulle komma att utöfva ett sådant dominerande inflytande öfver smakidealen 150 år framåt, ja längre, den har här sin upprinnelse.[7] I typisk fullkomning är den utbildad hos Paris-madonnan.

[1] Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., s. 231, jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 218, not 58.

[2] Se Weese: a. a., 2:a uppl., s. 231, Vöge, Rep. f. Kunstw. 1904, s. 6; om Visitatio-mästarens ponderationssystem jfr också Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 218, not 59.

[3] Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 223 (jfr också ofvan, s. 441, not 6).

[4] Då af sammanhanget tydligt framgår, att det närmast äro dessa som afses, kan jag ej instämma i Vöges starka opposition (Rep. f. Kunstw. 1904, s. 3—4) mot det — visserligen kanske onödigt skarpt formulerade — yttrandet hos Franck-Oberaspach: a. a., s. 29, att »das Reimser heimische Standsystem an verknöcherten antiken Traditionen fest [hielt]».

[5] Detta äfven hos en figur som drottningen af Saba, som tack vare den sneda draperingen af kjolen vid första ögonkastet förefaller att göra en kroppsvridning, som i själfva verket icke existerar.

[6] Rep. f. Kunstw. 1901, s. 218.

[7] Vöge: Auf. d. monum. Stil., s. 313—316, har sökt visa, att denna S-linje har sin grund i konstnärernas tekniska bundenhet af sitt material, det parallellipipediska stenblocket,

Hennes högra ben böjes i skarp vinkel, kroppstyngden faller öfver därpå, bålen lutar tillbaka, medan den balanseras af den på ena armen burna (nu förstörda) bambinon — det är en hel kontrapunktisk komposition af samverkande rörelser, som här ger den flytande och lätta rytm, som strömmar genom hennes kropp från axlarna till fötterna. Samma schema följer »den gyllene madonnan», likaså statyerna i Reims. Hos Josef och Hanna framträder det mindre tydligt, beroende på den hänsyn, de haft att taga till sin plats i ensemblen, hos änglarna däremot, särskildt hos Nicasius-ängeln, är det drifvet till sin spets och kompliceras hos denna senare ytterligare — det framåtböjda hufvudet bringar in däri ännu en accent af rytmisk rörelse.

DRAPERINGS-SYSTEM.

I logiskt samband med denna sak står ännu en, som egendomligt nog ej, så vidt jag vet, fäst vid sig den uppmärksamhet, den förtjänar, trots att den på det närmaste sammanhänger med stilskiftningen inom den franska plastiken vid 1200-talets midt och, enligt min mening, utgör både en god mätare på dess utveckling och ett kriterium på de olika etapperna i fortgången däraf. Jag afser nyheterna i dräktbehandlingen, i principen för draperingens system. Att börja med: själfva det återgifna stoffet blir allt gröfre. De mjuka tyger, som bl. a. de tidiga parisiska och chartreska mästarna älskade och i hvilka ännu den reimska Visitatiomästaren svept sina figurer — antingen han nu kopierar antika mönster eller icke[1] — försvinna nu, i samband med tidens sträfvan efter mera pompösa och monumentala former, för allt gröfre och tyngre, som synes

som, då det var fråga om uthuggandet af en madonnastaty — epokens vanligaste sujet och därigenom normerande för andra — tvingade till en tillbakaböjning af öfverkroppen och indragning af höfterna för att gifva tillräcklig plats åt bambinon. Vöges på många fina observationer baserade hypotes synes mig dock, äfven om den kan innehålla väsentliga moment af sanning, lida af en viss ensidighet. Man får ju ej glömma, att, som jag nyss påpekade, hvad som i »Josef-mästarens» krets bröt igenom, var länge förberedt, utgjorde den naturliga konsekvensen af förutsättningar, som redan länge funnits, och motsvarade en hel generation artistiska uttryckssätt (jfr också Franck-Oberaspach: Meister d. Eccl. und Synag., s. 29, not 47, till föreg. sida, och von Vitzthum: Mal. und Plast. d. Mittelalt., s. 22: »Der 'gotische Schwung' ist doch nicht anders als . . . Durchgeistigung der Form»). — En med Vöges analog hypotes har också stundom framkastats, enligt hvilken elfenbenstandens böjning influerat på de i detta material ofta framställda madonnornas asymmetriska pose och genom dem på andra figurers. Men häremot måste erinras om, att den gotiska elfenbensskulpturen på den tid, denna pose redan är belagd i monumentalskulpturen, icke synes hafva kommit till starkare blomstring och att den alltså knappast förmått utöfva ett för en hel smakriktning bestämmande inflytande, som detta skulle förutsätta (jfr Koechlin, Hist. de l'art II: 1, s. 474, Tikkanen, Finsk tidskrift LXVII, s. 331—332).

[1] Se ofvan, s. 441. Samma tekniska behandlingssätt framträder för öfrigt ej blott hos »Petrus-Paulus-mästaren» utan också här och hvar i tidens teckningskonst (se Lefrançois-Pillion: a. a., s. 177—179, Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 153) liksom, utom Frankrike, hos en figur på ett kapitäl i Magdeburg-domens kor (afb. hos Goldschmidt: Stud. z. Gesch. d. sächs. Skulpt., fig. 24, Hamann, Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1909, pl. s. 70—71 [B: d]) — den antika skulpturens betydelse för dess uppkomst synes mig därför tvifvelaktig nog.

vilja gifva intryck af ylle eller svårböjlig brokad. Redan Amiens-»hyttan på 1220-talet var inne på de nya vägarna, men den var för litet uppfinningsrik, för litet artistiskt raffinerad för att förmå afvinna dem de värden, det blef en yngre generation förbehållet att finna. Männen af den »klassiska» riktningen i Reims hålla snarast en »juste milieu». »Josef-mästarens» skola tar däremot steget ut. De dominerande linjer i de veck-system, i hvilka dräktfallet kring dess figurer uppdelas, äro ej många, men stora, summariska, med höga ryggar och skarpa brytningar, lämpliga för de måleriska skuggnings- och belysningseffekter, som väl motsvarade dess förkärlek för det liffulla och pikanta. Men det fick ej stanna därvid. De förenklade element, skolan för sina draperistatyer hade att räkna med, måste kombineras med en bestämd beräkning för att undvika intrycket af torftighet och tyngd och för att låta det kontrapostiska motivet komma till sin rätt — det hade ju lätt nog att alldeles försvinna under stoffens massivitet.[1] En ny princip för elementens ordnande måste sökas och man fann den i den, som jag redan i det föregående betecknat som det »samlade» draperiets princip.

Jag har redan tillräckligt utförligt utvecklat, hvad jag därmed menar,[2] jag har här däremot att påvisa dess roll i den franska skulpturen vid seklets midt. De bästa exempel, jag då har att hänvisa till, äro trymåmadonnorna i Paris (fig. 127) och Amiens (fig. 128). Man må ställa endera af dem vid sidan t. ex. af den reimska Clotilda (fig. 129), också hon en kvinnofigur med en mantel öfver axlarna och svept kring nederkroppen,[3] och man skall strax

[1] Jfr Viollet-le-Duc: Dict. de l'arch. franç. VIII, s. 269. — I förbigående påpekar jag Vöges utan tvifvel riktiga observation (Rep. f. Kunstw. 1904, s. 5) af betydelsen af de mjuka stofferna inom de äldre plastiska skolorna för kontrapostens utveckling: på grund däraf att dessa stoffers eftertryckliga framhäfvande af det anatomiska, väcktes intresset för samspelet de olika kroppsdelarna emellan och för kontrasten i deras olika formverkan, en kontrast som naturligtvis en väl afvägd fördelning af dräktens massa bidrog att stegra: »In diesem Kontrast liegt der Kontra*post* wie im Keim».

[2] Se ofvan, s. 429—431.

[3] På grund häraf särskildt lämplig för vår jämförelse; en del andra reimska statyer, särskildt bland de manliga, erbjuda visserligen exempel på därifrån rätt betydligt afvikande draperiarrangemang, men principen äfven för dem är, i de afseenden, som här intressera oss, densamma som här. Man observere t. ex. »Odyssevs» eller någon af de ståtliga kungastatyerna på olika håll på katedralens sträfpelare (några afb. hos Weese: Bamb. Domsculpt., 2:a uppl., pl. 88, 89, 100, Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXII: 2, Gonse: L'art goth., s. 183, von Vitzthum: Mal. und Plast. d. Mittelalt., fig. 15), »Odyssevs» stilistiskt närstående (se Weese: a. a., 2:a uppl., s. 246, not 23) och väl ej särdeles mycket yngre än denne (se Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 219—220). Praktfulla, mäktiga äro här hos många mantlarna kastade öfver ena axeln, arrangerade diagonalt öfver kroppens framsida. Men veckens förlöpning i kortare och oroligare banor är en helt annan än den, vi strax skola studera i Paris och Amiens, och korrespondera ej som där (jfr nedan, s. 450) med underdräktens veckförning; här stå vi emellertid inför själfva utgångspunkterna för den nya stilen (se Vöge: a. a., s. 219). Samma drapering, men i betydligt mindre pompös form, påträffas för öfrigt flerstädes inom västportalernas bildvärld t. ex. hos de båda apostlarna (?) — figurerna längst in på vänstra sidan — i den högra

Fig. 127. Paris, Notre Dame: Madonna, trymåstaty i nordportalen.

märka kontrasten. Omedelbart slås man af det, jag nyss nämnde, dräktstoffets förgrofning hos de båda förstnämnda, men det finnes annat, som lika skarpt faller i ögonen. Låt oss då först betrakta Clotilda. Manteln lyftes upp till högra höften och vecken draga sig däremot i kortare eller längre kurvor rundt den framsträckta vänstra armbågen. Men — i jämförelse med draperingen hos de parisiska och amienska madonnorna — hur slappt och mjukt dragna, hur föga accentuerade dessa veck äro! Af den hårda stramning, hvarmed mantelvecken hos de båda andra samlas, ses här ej mycket, lika litet som af deras rätliniga, obrutna förlöpande i diagonal- eller vertikalriktning eller den skarpa betoningen af ryggarnas höjd och stoffets massivitet. Men än mer: vecksystemet är hos Clotilda icke enhetligt. Mantelns sneda linjer motvägas af kjortelns vertikala, som t. o. m. i sin afvikelse från den lodräta riktningen sträfva mot att bibehålla skillnaden de båda rörelsekomplexen emellan och icke på något sätt sammangå med mantelns veck. Bysten är dessutom behandlad med ett oförnekligt detaljangifningsintresse, lifklädnaden stramar hop vid gördeln och lägger nya accenter till kjolens och mantelns. Helt annat är draperiproblemet uppfattadt i Paris och Amiens. Kontrasten mellan kjol och mantel är här nästan icke alls betonad, gränslinjen dem emellan försvinner nästan helt bland öfriga linjer, vecken i det undre dräktplagget löpa samman med det öfres. Här är verkligen drapering genomförd efter

Fig. 128. Amiens, katedralen: »La Vierge dorée» (sydportalens trymåstaty).

sidoportalen (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXVI: 4 [den ena ytterligare afb. hos Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 334 och Mus. du Troc., pl. 141]. Weese: a. a., 2:a uppl., s. 243, not 1 till föreg. sida, kallar dem Petrus och protomartyren Stefanus. Den sistnämnda beteckningen synes mig emellertid mer än tvifvelaktig; ett återstående fragment af det förstörda attributet synes mig snarast vara en del af en vinkelhake — vi hade alltså här att göra med Tomas aposteln. Demaison: a. a., s. 93, menar sig däremot i nämnda fragment igenkänna att stycke af ett språkband och ser i statyn en profet, dock under medgifvande af svårigheten af en rätt identifiering af hela den vänstra bildräckan i portalen).

ett system af så stor enhetlighet, att det knappast kan drifvas längre, särskildt hos Paris-madonnan. Högt upp belägen som de konvergerande linjernas knutpunkt där är belägen, inhöljs kroppen nästan helt och hållet af manteln, men de partin däraf, som den icke täcker, behandlas så enkelt, så slätt som möjligt för att låta manteldraperiet ostördt utveckla hela sin totaliteten dominerande effekt. Hur medvetet skolan i sistnämnda hänseende handlat, ses bäst på Amiens-statyn, där armarna hållas lägre och hela bröstet därvid blottlägges: bysten modelleras nästan utan ett veck och de, som äro nödvändiga, äro af så diskret verkan, att de alldeles ingen roll spela i linjeensemblen. Josef, Hanna och bebådelseängeln i Reims följa samma schema, äfven om de där öfver bröstet knäppta mantlarna ej tillåta dess genomförande så radikalt som hos madonnorna.[1] Och det är lärorikt att jämföra Nicasius-ängeln med dess helt öppna mantel med drottningen af Saba, till hvars dräktarrangement dennas erbjuder väsentliga analogier — märk särskildt de släpande, långa vecken, utgående från gördeln och släpande öfver fötterna! Där, hos drottningen af Saba, en rad lika starkt framhäfda parallella kurvor, här, hos ängeln, ett fåtal, sammanhållna i ett enda flöde i kroppens midtlinje, friläggande det krökta benets lår och knä och ökande effekten af kontrapostens S-sväng.

Fig. 129. Reims, katedralen: Hel. Clotilda, staty i västportalen.

Hvar och när har då denna stilriktning bildats?

PARIS. — DATERING AF »JOSEF-MÄSTARENS» STILRIKTNING.

Man vore böjd att som svar på den förstnämnda frågan hänvisa till Reims, där vi ju redan funnit både det ena och andra momentet, som synes förebilda stilens karaktäristika. Men som Lefrançois-Pillion[2] påpekar, tyder den skiftning, stilen där äger, på ett yngre, särskildt i den psykologiska skildringen mer outreradt stadium, än den äger i Paris, där, utom af nordportalens madonna och utsmyckningen af tympanon och arkivolter i samma portal,[3] den är representerad

[1] Märk hur hos Hanna dräktens veck ofvanför gördeln draga sig snedt ned mot vänster d. v. s. mot den punkt, där centrum är beläget för mantelns och kjortelns vecklinjer!

[2] A. a., s. 170 (hvaremot jag reserverar mig mot författarinnans uttryck [a. a., s. 175]: »C'est encore à l'atelier de la Vierge dorée que font penser la plupart des statues de saints aux portails latéraux de Reims» — de enda, som i detta sammanhang kunna ifrågakomma äro dock just »Josef-mästarens» bilder; se också nedan, s. 455).

[3] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLVIII: 1 (tympanet), Aubert: Cath. Notre Dame de Paris, pl. s. 132—133 (totalbild af portalen).

af så märkliga verk som Notre-Dames figurdekorerade sydportal (Porte-Saint-Étienne),[1] den lilla nordportalen (Porte rouge)[2] och, något senare, vissa af apostlarna ur den stora statysviten i Sainte-Chapelles öfverkyrka.[3] Det är också i denna stil, särskildt så som den med tiden utvecklar sig, i hela dess sensibilitet, dess elegans och akademism, något af hypertroferad storstadskultur, af storstadsmondänitet och storstadsnervositet, den måste hafva fått sin karaktär i ett centrum för förfining, chevaleri och preciositet, och detta centrum var rikshufvudstaden, hjärtat i detta »medeltidens Attika», som Viollet-le-Duc[4] benämnt 1200 talets Ile-de-France. Någon enskild konstnärs eller konstateljés uppfinning, hvars ursprung vore möjligt att med sträng noggrannhet lokalisera, är den naturligtvis ej, den har runnit upp som en tidsströmning ur många källor, ur förutsättningar gemensamma för många. Men i Paris har den väl erhållit sin afgörande formulering, sin auktoritativa kanonisering, äfven om det ju är möjligt — de bevarade parisiska monumenten motsäga det åtminstone ej — att den fått sin slutgiltiga tillspetsning i Reims under händerna af »Josef-mästaren», som i så fall gjort en rent individuell insats i dess genesis med detta leende, som han låter spela kring sina figurers läppar, detta leende som synes vara det adekvata uttrycket för hans, den skeptiske moqueurens psyke, men — då det sedan begärligt upptages af en hel grupp af konstnärer — också för en hel generations.

Med tillhjälp af detta konstaterande erbjuda sig flera utgångspunkter för stilriktningens datering. Enligt en inskrift är Porte Saint-Étienne påbegynt af arkitekten Jean de Chelles år 1257[5] — ett approximativt datum:

[1] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLIX: 1, Lefrançois-Pillion: a. a, pl. XIV, Michel: a. a., fig. 138, Mus. du Troc., pl. 236, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 116—117, Enlart: Mus. du Troc., fig. 40, Boinet: Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux (R. de l'art chrét. 1912, s. 101; samtliga tympanet, delvis också arkivolterna; relieferna i muren vid portalens sida afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. XLIX: 2—3, Lefrançois-Pillion: a. a., pl. XV, Aubert: a. a., pl. s. 120—121, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 118, de blott i fragment behållna väggstatyerna, nu i Musée de Cluny, hos Fett: Billedhuggerk. i Norge, fig. 115, 126).

[2] Martin: L'art goth. L'arch. et la décor. II, pl. XXXIV—XXXV.

[3] Den 4:e och 5:e på såväl södra som norra sidan, från väster räknadt (oberäknadt ytterligare några, i modärn tid så godt som fullständigt omhuggna, se Courajod: Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris, Gaz. archéol. 1883, s. 156—157; tvenne däribland afb. hos Michel: a. a., fig. 132, Mâle: a. a., fig. 8, Hourticq: a. a., fig. 151, Mus. du Troc., pl. 180, 273; om deras datum se nedan, s. 455—456. De öfriga, nu i Musée de Cluny [du Sommerard: museets kat., n:r 79—82, delvis afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXIII: 8—9, Stein: Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris, Paris 1912, pl. s. 204—205] tillhöra en annan, äldre, i draperingen mer den »klassiska» reimska stilen närstående riktning, se nedan, s. 453).

[4] Dict. de l'arch. franç. III, s. 156.

[5] Såväl Aubert: a. a., s. 127, som Boinet, R. de l'art chrét. 1912, s. 102, uppgifva, väl af en lapsus calami, 1258.

1260 är alltså härmed gifvet för densamma.[1] Ett annat på ett ungefär daterbart arbete, det nu i Cluny-museet befintliga retablet från Sainte-Chapelle i Saint-Germer,[2] som icke torde vara stort senare än den 1259 byggda kyrkan[3] och där de »samlade» draperierna och det genomförda »Stand- und Spielbein»-motivet äro påfallande,[4] pekar också mot samma epok. De i samma museum befintliga statyerna från det parisiska Sainte-Chapelle,[5] som torde stått färdiga vid kyrkans invigning 1247,[6] hafva däremot ännu icke nått så långt — 1250-talet och väl närmast dess sista år betecknar alltså säkerligen riktningens födelsestund. Visserligen kan Notre-Dames nordportal enligt Lefrançois-Pillions[7] mening icke ställas i ett omedelbart ateljésammanhang med sydtransseptens portal, men inga skäl föreligga att betrakta den — liksom Porte rouge — som yngre än denna.[8] Icke heller »den gyllene madonnan» i Amiens äger ett så framskridet datum, som man tidigare förmodat[9]: den portal, hon smyckar, tillhör, som Durand[10] visat, ett parti af katedralen, som tillkommit redan under årtiondena närmast efter 1258, och Lefrançois-Pillion[11] fixerar hennes ursprungstid redan till omkr. 1270.[12] Så hastigt, till den grad af

[1] Se t. ex. Lefrançois-Pillion: a. a., s. 163—164, Michel: a. a., s. 175.

[2] du Sommerard: a. a., n:r 237; Vitry-Brière: a. a. I, pl. XC: 4—7.

[3] Se Lefrançois-Pillion: Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen (Paris 1907), s. 116—117.

[4] Jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 227, 228 (Att attribuera retablet till samma skulptör som PorteSaint-Étienne, så som Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 91, föreslår, synes emellertid ogörligt).

[5] Se ofvan, s. 452, not 3.

[6] Stein: a. a., s. 207; Courajod, Gaz. archeol. 1883, s. 161, 163 ställer sig häremot tveksam, dock knappast med skäl.

[7] Sculpt. franç., s. 167, jfr samme förf., R. de l'art chrét. 1913, s. 281, not 1.

[8] Se Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 165, samme förf., R. de l'art chrét. 1913, s. 281, not 1. I sydportalen sakna visserligen väggstatyerna egentlig kontrapost, men någon större betydelse äger detta icke — de äro hierarkiskt klädda helgon, beräknade för att göra ett allt igenom representativt intryck — helst som kontraposten i all önskvärd tydlighet möter hos figurerna i såväl tympanet som arkivolterna och relieftaflorna i muren bredvid. Snarast göra nordportalernas figurer med sina mjukare, mer finplisserade draperier ett en smula ålderdomligare intryck än de andra portalernas.

[9] Så sätta henne t. ex. Enlart-Roussel: Cat. du Mus. du Troc., n:r D, till 1300-talet, Enlart: Mus. du Troc., s. 76, till 1200-talets slut, Boinet: Les sculpt. de la cathédrale de Bourges (Paris 1912), s. 136, till 1270—1290, Michel, Hist. de l'art II: 1, s. 156, till omkr. 1288 (medan däremot Clemen, Zeitschr. f. christl. K. 1892, sp. 228, 232, ställt henne på samma linje som västportalens skulptur!).

[10] Mon. de la cath. d'Amiens I, s. 437 (samme förf: Descript. abr., s. 5).

[11] Sculpt. franç., s. 167, 239.

[12] Ungefär samma tidsangifning — 1258—1268 eller åtminstone ej mycket senare — är redan föreslagen af Dehio: rec. af Durand, Mon. de la cath. d'Amiens (Rep. f. Kunstw. 1901, s. 306, jfr också Stix, Jahrb. d. k. k. Zentral-Comm. 1909, s. 114). Nämnda datum gäller portalens med madonnan stilistiskt identiska skulptur för öfrigt (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LX: 1—4, Martin: a. a. I, pl. LXXVI—LXXVII, Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I,

extravagans, som stilen här äger, hade den utvecklat sig på vid pass tio korta år, och kanske var dess progression än snabbare. »Josef-mästaren» i Reims, hvars oeuvre står »den gyllene madonnan» så nära och som kanske just var den, som gaf riktningen dess karaktäristiska tusch,[1] inordnas visserligen kronologiskt icke utan svårighet i utvecklingskedjan, då alla data för hans vidkommande saknas, men ett och annat talar för, att han var i arbete redan på 60-talets första år. Lefrançois-Pillion[2] tyckes visserligen anse, att han utgör en *fortsättare* af den amienska ateljén, hvars uttrycksträfvanden han ytterligare skulle ha skärpt, men fråga är väl, om en starkt individualistisk konstnär som han så snäft låter inordna sig i en så att säga typologisk serie — det är ju här blott fråga om en tidrymd af ett par år.[3] Däremot har jag svårt att med Vöge[4] tro, att »die Arbeiten an den Reimser Portalen kamen wohl erst mit den Auftreten des 'Josephmeisters' in das entscheidende Stadium» — detta stadium inträdde väl redan kort efter 1251, då det en tid afbrutna bygget på allvar togs upp på nytt,[5] och att föra hans verksamhet upp till denna tid är af den föregående stilhistoriska utredningen ogörligt — icke heller att hans inverkan på de andra mästarna var så särdeles djupgående.[6] Jag tror tvärtom, att hans ankomst till Reims inträffade först, när portalerna stodo i det närmaste färdiga, eftersom han, som sagdt, knappast öfvat

pl. XLVI—XLVIII [samme förf.: Descript. abr., afb. s. I, 87], Mus. du Troc., pl. 143), men undantag af portalväggarnas statyer (samt trymårelieferna), som stå den äldre Amiens-»hyttan» nära (se Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, s. 430, 431—432 [samme förf.: Descript. abr., s. 86], Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 217, not 54).

[1] Se ofvan, s. 451.

[2] Sculpt. franç., s. 174—175, 182.

[3] Äfven madonnan på den reimska västportalens trymå betraktar Lefrançois-Pillion: a. a., s. 174, som »une replique un peu tendue et desséchée» af Amiens-madonnan, och Michel: a. a., s. 156, finner, att hon ytterligare utbildat dennas manierism. Jag kan blott med reservationer ansluta mig till denna uppfattning. Draperingssystemet är här ej drifvet till samma ytterlighet som där, ansiktets leende älskvärdhet saknar »Vierge dorées» raffinement. Jag förmodar henne vara utförd af en reimsk mästare af äldre skola, som i likhet med andra (se nedan, not 6) tagit intryck af nyheterna i »Josef-mästarens» stil, utan att särdeles lyckas därmed och utan att helt bryta sina traditioner. Statyn är för öfrigt svårt öfverarbetad (Demaison: Cath. de Reims, s. 84) och undandrar sig på grund däraf en närmare analys.

[4] Rep. f. Kunstw. 1901, s. 226.

[5] Se ofvan, s. 440 not 6; Vöge: a. a., s. 227, vill, äfven under medgifvande af att senare data äro antagliga för vissa partier, förlägga tillkomsttiden för hufvudparten af portalens bilder till 1240—1255. Troligen tar han dock för litet hänsyn till det nyssnämnda afbrottets betydelse, må vara att allt arbete därunder knappast helt låg nere.

[6] Se Vöge: a. a., s. 219. Endast på en och annan punkt är jag böjd att se en verklig influens från mästarens stil, främst i Petri hufvud, hvilket onekligen efterbildar Josefs, medan hans dräktarrangemang ej har någon likhet med dennes (jfr ofvan, s. 449, not 3). En del smärre figurer (i arkivolterna, på dörramarna m. fl. ställen) uppvisa visserligen ett »samladt» draperingssystem och gifva därmed till känna, att deras upphofsmän haft bekantskap med Parisriktningen, men dessa behöfva ju ej med nödvändighet hafva fått kunskap därom först genom »Josef-mästaren», då hans stil för öfrigt har föga gemensamt med deras.

synnerligen stark influens på sina yrkeskamrater och eftersom — ett ännu icke anmärkt förhållande, men som jag menar vara talande nog — hans uppdrag öfverallt gällt kompletterandet af grupper tillhörande portalernas äldsta statybestånd,[1] grupper, som lämnats ofullbordade under depressionstiden på 40-talet och som mästarna af »den klassiska stilen» med hela arbetsfältet ännu liggande öppet för sig af naturliga skäl ej kunnat känna särskildt starkt intresse att i första hand befatta sig med. Men till en alltför sen epok kan heller ej hans verksamhetstid förläggas, och detta af en särskild omständighet: skulptören af Adam-portalen i Bamberg har känt »Josef-mästarens» oeuvre — det starkt manierade leende, som är så påfallande t. ex. hos Stefanus- och Kunigunda-statyerna i denna portal, har blott en möjlig förklaring[2] — och om verkligen, som det antagits, han redan på 60-talet var tillbaka till Tyskland,[3] måste hans vistelse i Reims infallit senast vid detta decenniums början och följaktligen »Josef-mästaren» åtminstone samtidigt hafva arbetat där.

Det nämnda årtiondet är alltså den epok, under hvilken den nya stilen, utbildad redan tidigare, vinner sina stora eröfringar och når den dominerande ställning, den intar i fransk plastik under den återstående delen af 1200-talet. Naturligtvis utträngер den ej med ett slag arfven från äldre tider och smakriktningar, och naturligtvis är den underkastad afsevärda modifikationer och nyanseringar på olika platser och under händerna på olika mästare. Som grundval för den närmaste utvecklingen är den dock oförneklig, framför allt i Nord-Frankrike, rikets förnämsta konstcentrum, men, enligt hvad det synes, äfven annorstädes, dit den därifrån trängde ut,[4] och den enda mer utprägladt individualiserade skola, som samtidigt uppträdde — den bourgognska, af mer provinsiell karaktär, med förkärlek för satta former, stora hufvud och tungt hopade draperier — kunde icke erbjuda den en farligare konkurrens.[5] Hvart man än går, till (de yngre) apostlarna i Sainte-Chapelle i Paris, som icke tillkommit

[1] Bebådelsen, Frambärandet i templet (at mästare utgångna ur den första amienska »hyttan»), Nicasius-gruppen (den äldre ängeln närstående Visitatio-gruppen. Nicasius-statyn själf gör äfven på mig ett tämligen ålderdomligt intryck; om den redan tillhör 1240-talet, vill jag däremot lämna osagdt).

[2] Jfr Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 224—225 (äfven ofvan, s. 444, not 4).

[3] Se ofvan, s. 406, not 2.

[4] Jfr Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 200—201.

[5] Se Lefrançois-Pillion: a. a., s. 202—203. — Detta naturligtvis i största allmänhet; vissa mästare till en del enstaka monument som västportalen till kyrkan i La Couture i Le Mans med dess plumpa, men karaktärsfulla skulpturutsmyckning (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXIX: 4, 6, Michel: a. a. II: 1, fig. 123) gå sina egna vägar (se Lefrançois-Pillion: a. a., s. 201, jfr ofvan, s. 415, not 5).

förrän efter 1270,[1] till Rouen,[2] till Bourges,[3] till Meaux,[4] till Rampillon,[5] till den underbara västmuren i Reims-katedralens inre med dess otal små figurer[6] — exempel valda på måfå, men hvart och ett på sitt sätt typiskt — öfverallt finner man de mer eller mindre tydliga vittnesbörd om det intryck, den gjorde på epokens konstnärer. Svårast synes det nya ponderationssystemet hafva haft att slå igenom, men draperingsprinciperna och människouppfattningen däremot dess lättare. Allt mer och mer närmar man sig det ideal, som blir det af 1300-talet omhuldade och hvars hufvudsakliga karaktäristika jag i det föregående (s. 411—412)

[1] Lefrançois-Pillion: a. a., s. 246 (Courajod, Gaz. archéol. 1883, s. 161—163, jfr Stein: Pal. de Just. et la Sainte-Chap., s. 207); se också ofvan, s. 452.

[2] Katredralens södra portal (Portail de la calende; Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXI: 1, LXXX: 2, Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, pl. s. 282—283, afb. s. 285, 290—295, 297) och dess norra (Portail des librairies; Lefrançois-Pillion: a. a., afb. s. 362—375). Deras tillkomsttid faller under 1200-talets sista årtionden, för vissa delars vidkommande t. o. m. in på 1300-talet (Lefrançois-Pillion: a. a., s. 281, 283, 374—375, jfr samme förf., Sculpt. franç., s. 248, 249, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 683, Lambin: La cathédralel de Rouen, R. de l'art chrét 1900, s. 292. — Lefrancois-Pillion: Port. lat. de la cath. de Rouen, s. 221—228, har tidigare varit böjd att datera vissa delar af sydportalen redan til 1260—70-talen).

[3] Jag afser närmast tympanet i den midtersta västportalen (afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXII: 1—4, Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, pl. VI—VII, fig. 7, 12, samme förf.: La cathédrale de Bourges, Paris 1911, s. 70, 73—74, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., pl. XXIII, detaljer hos Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 124—125) och relieferna från den nu förstörda läktaren (nu i museet i Bourges och i Louvre; afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXIII: 1—3, Roger: L'ancien jubé de la cathédrale de Bourges, Mém. de la Soc. des ant. du Centre 1891, pl. s. 82—83, 84—85, 86—87, 88—89, 90—91, 92—93, 94—95, Boinet: Sculpt de la cath. de Bourges, fig. 14, 78—84, samme förf.: Cath. de Bourges, s. 98—99, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 119, samme förf.: Mus. du Louvre, Cat. des sculpt., pl. s. 12—13, Michel-Migeon: Mus. du Louvre, fig. 11); så väl portal som läktare stamma från 1280—1290 (Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, s. 137, 140, jfr Roger: a. a., s. 101; tidigare har Boinet: Cath. de Bourges, s. 68, för tympanet uppgifvit årtalet 1275 och Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 246, omkr. 1260).

[4] Sydportalen (afb. hos Boinet: Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux, R. de l'art chrét. 1912, s. 98, 100); den kopierar såväl arkitektoniskt som skulpturalt Porte Sainte-Étienne i Paris, men är omkr. 40 år yngre än denna (se Boinet: a. a., s. 101—103, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 42, not 1, 244—245, jfr Lambin: La cathédrale de Meaux, R. de l'art chrét. 1900, s. 8, 13—14).

[5] Västportalen (afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXI: 4, Oulment: Notes sur l'église de Rampillon, R. archéol. IV: 19, s. 313—317, detalj hos Enlart: La resurrection de Rampillon, L'art et les art. IV, s. 124—125, samme förf.: Mus. du Troc., fig. 42, Enlart-Roussel: Mus. du Troc., pl. s. 116—117, Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, fig. 73, von der Mülbe: Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911, pl. XIV); skulpturen stammar från århundradets slut (Oulment: a. a., s. 316—317, Enlart, L'art et les art. IV, s. 124, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 247; om dess nära relationer till Bourges se Boinet: a. a., s. 135).

[6] Afb. hos Tourneur: Descript. hist. et archéol. de la cath. de Reims, s. 103, Demaison: Cath. de Reims, s. 73 (detalj s. 77; detaljer också hos Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 141, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 124—125, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 69, 71, Vöge, Zeitschr. f. christl. K., s. 209—210, Mus. du Troc., pl. 30—46). Bilderna dateras oftast (Gonse: L'art goth., s. 426, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 248, Enlart: Mus. du Troc., s. 72) till 1200-talets slut eller omkr. 1300; åtminstone är dateringen hos Vöge: a. a., s. 210 — till omkr. 1250 — ovedersägligen alltför tidig.

antydt. Höggotiken står i sin sommarmognad. I verk som relieferna på murdelarna af katedralens i Auxerre västportal[1] eller de fyra åt madonnans förhärligande vigda relieferna på utsidan af den parisiska Notre Dames körkapell[2] blommar den upp i all sin rikedom och sin farliga, alltför stora yppighet. 1200-talets religiösa idealism å ena sidan och å den andra dess vördnadsfulla respekt för den konkreta verkligheten har efterträdts af det nya seklets abstrakta skönhetsnormer. Konsten har nått den punkt, där förberedelse- och kamptidens mödor äro upphäfda och mynna ut i en lek med vackra linjer, pittoreska effekter och älskvärda capriccio'n. Den har blifvit »l'art pour l'art».[3]

6.

ÖJA-GRUPPEN OCH DEN FRANSKA SKULPTUREN: MATER DOLOROSA.

Den föregående utredningen af vissa sidor af den franska 1200-talsplastikens utveckling bespar mig mödan att med många ord motivera min uppfattning af den plats därinom, som tillkommer vår gotländska Mater dolorosa. Af det sagda är denna, åtminstone på ett ungefär, klar och tydlig.

Det »samlade» draperiet är här vid lag af utslagsgifvande betydelse. Det är komponeradt efter den princip, vi studerat hos madonnan i Notre-Dames nordportal och Amiens »Vierge dorée» och som synes hafva formulerats af de parisiska skulptörerna på 1250-talet. Den gotländska statyn

[1] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXVI: 1—7, 9 Enlart: Les sculptures de la cathédrale d'Auxerre du XIIIe à la fin du XIVe siècle (Congrès archéol. 1907, pl. s. 604—605, 608—609, 610—611, 612—613, 618—619, 620—621), samme förf.: Man d'archéol. franç. I: 1, fig. 40, samme förf.: Mus. du Troc., fig. 33, Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, fig. 88—91, afb. s. 165, Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 145, 147, Enlart-Roussel: a. a., pl. s. 92—93, Mus. du Troc., pl. 266. — Relieferna tillhöra de delar af portalen, som trots bristen på säkra belägg härför i hufvudsak måste anses tillkomna före eller omkr. 1300-talets inbrott (Lefrançois-Pillion: Sculptures de la cathédrale d'Auxerre, R. de l'art chrét. 1905, s. 278, samme förf.: Sculpt. franç., s. 194, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 690, Boinet: a. a., s. 145, Enlart, Congrès archéol. 1907, s. 600, 606—607, Enlart-Roussel: a. a., s. 88—89).

[2] Delvis afb. hos Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 100, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 427 och i Mus. du Troc., pl. 196, 248. Deras ålder sammanfaller ungefärligen med Auxerre-reliefernas, möjligen äro de t. o. m. något yngre (Michel: a. a., s. 687, Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 198; alltför sent — till inemot 1330 — hafva de tidigare daterats af sistnämnde förf.: Port. lat. de la cath. de Rouen, s. 214). De äro stilistiskt närstående skulpturerna i den nyssnämnda sydportalen i Meaux (Boinet, R. de l'art chrét. 1912, s. 103), men synas mig ännu längre utvecklade.

[3] Jfr Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 197: »A Auxerre, comme déjà à Reims, les sculpteurs gothiques ont prêté l'oreille aux propos du tentateur: ils ont commencé à goûter aux séductions, encore inconscientes, mais déjà bien perceptibles dans leur oeuvre, de l'art pour l'art» (jfr samme förf., R. de l'art chrét. 1905, s. 278).

är redan af dessa orsaker att utan tvekan sätta i nära förbindelse med hvad jag kallat Paris-riktningen under seklets senare hälft.

Att vi här icke finna ett ponderationssystem af samma grad af utveckling, hvartill kontraposten hos t. ex. Paris- och Amiens-madonnorna nått, behöfver ej inskränka detta påstående. Det är sant, att Öja-Maria med sitt blott lätt böjda »Spielbein» och hela sin strama hållning närmare än till dessa ansluter sig till den typ, hvarför den reimska Clotilda kan gälla som en representant bland många, men i själfva verket går vägen därifrån till 1300-talets hardt när oundvikliga S-sväng icke fram längs en rät linje. Medan de små figurer, som fylla portalernas tympana och arkivolter, allt från 1200-talets midt så godt som regelbundet posera i allsköns kokett rörliga attityder, lägga vi märke till — som vi gjort det redan i Porte Sainte-Étienne[1] — hurusom i större skala utförda, för ett mera högtidligt intryck beräknade bilder ofta ännu länge sky kontrapostens extravagans och gärna fasthålla vid ett enklare, mera värdigt sätt att uppträda. I motsats till all sirlig böjlighet i Bourges-tympanets Yttersta dom-scener stå väggstatyerna i samma portal[2] i sträng och orörlig frontalitet, och detsamma gäller en hel del andra portaler, t. ex. den i Rampillon.[3] Att ponderationssystemet, så som det framträder hos vår staty icke, behöfver hänvisa densamma till en äldre epok, är alltså uppenbart, äfven om det är möjligt, att det pekar mot en relativt tidig del af det halfsekel, hvarunder den utbildade kontraposten framträder, en fråga som dock först kan afgöras efter en granskning af andra bildens stilistiska särdrag.

Ett sådant är ansiktstypen. Denna spetsiga, fina oval, dessa regelbundna drag, denna raka näslinje, dessa långsträckta ögon är af en karaktär, hvarom man ej kan taga miste. Redan i den äldre franska 1200-talsplastiken finna vi typen förebådad — hos Ulpha i Amiens och Modestia i Chartres lika väl som hos Clotilda i Reims — men sin fulla utbildning, sin raffinering och sin kanoniska fullkomning får den först inom den skolriktning, som trymåmadonnorna i Paris och Amiens eller den reimska Hanna tillhöra. Mer eller mindre rent, med större eller mindre elegant formskönhet återvänder den sedan under de närmaste decennierna — jag hänvisar t. ex. till en liten statyett i trä i Musée de

[1] Se ofvan, s. 453, not 8.

[2] Blott några nu bevarade (Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, fig. 6; den enda däribland, som uppvisar en utbildad kontrapost — den andra figuren inifrån på högra sidan — sammanhänger ej med de öfriga och tillhör först 1300-talet, se Boinet: a. a., s. 48, 51.

[3] Se afb. hos Vitry-Brière: a. a., I pl. LXXXIV: 4, Oulment, R. archéol. IV: 19, s. 314, von der Mülbe: Darstell. d. jüngst. Ger. pl. XIV. — Betydligt mer utveckladt är däremot ponderationssystemet i Meaux, Rouen (nordportalen) och annorstädes.

Cluny, troligen en Maria ur en Bebådelse-scen (fig. 130),[1] en af den franska medeltidsskulpturens kostbaraste små pärlor, hvars sänkta hufvud, täckt af ett kort dok, har så stor likhet med vår Marias, att man för dess skull vore frestad att tro de båda bilderna utgångna ur samme konstnärs ateljé, och som aflägger det bästa vittnesbördet om, hur omedelbart den franska 1200-talsgotikens betagande kvinnoideal afspeglas hos henne.[2] Men jag gör också uppmärksam på, hur, ju längre tiden lider, denna typ visar en tendens till att deformeras, att blifva gröfre och rundare, förlora det drag af utsökt och aristokratiskt spröd delikatess, den tidigare ägt. Redan i Bourges äro kinderna här och där svullet fetlagda, hakpartiet kortare, pannan bredare, medan ännu senare, vid och efter tidpunkten för det 14:e seklets inbrott, den rundlagda, nog så borgerliga och — särskildt hos madonnorna — matronalika typen blir den allmänt härskande. Att draga några slutsatser häraf för vår gotländska statys vidkommande vore gifvetvis för djärft — ansiktstypen helt öfverensstämmande med dennas möta hela 1200-talet igenom, så som framgår af vissa paralleller t. ex. i Rouen och Rampillon eller af den nyssnämnda Cluny-statyetten — men tidstendensen kan vara att anteckna som eventuellt icke alldeles betydelselös, då jag strax här nedan går att

Fig. 130. Maria (ur Bebådelse-grupp [?], detalj. Musée de Cluny, Paris).

[1] Hela figuren atb. i min anf. upps. i K. och konstn. 1913, s. 30.

[2] Bilden bär i museet, hvars angifningar af de utställda föremålen för öfrigt i mer än ett fall äro betydligt svåfvande och osäkra, dateringen: »XIVe siècle», men själf håller jag det för mer än troligt, att den tillhör det föregående århundradet, må vara dess slut; af 1300-talets manierism och konventionella skönhetsuppfattning finnes här ej ett spår, hela uppenbarelsen bevarar i mina ögon prägeln af »le grand siècle», 1200-talet. Dateringsspörsmålet är gifvetvis här af svårafgjord art. Jag tillägger dock, att den egendomliga veckbrytningen af kjortelns nedre parti i hvarje fall torde hafva föga att betyda — för egen del har jag svårt att tro annat, än att detta parti, klumpigt och oredigt gestaltat som det är och kontrasterande mot dräktens omsorgsfulla genomarbetning för öfrigt, utsatts för hårdhändta retuscher i samband med bildens placering på dess modärna postament (obs. särskildt den onaturligt förkrympta fotspetsen!)

ytterligare söka fixera den ungefärliga tidpunkten för vår bilds tillkomst och dess närmare förhållande till den franska konsten.

Den säkraste utgångspunkten vi äga för bedömandet af denna sak, gifves oss genom en iakttagelse af dräktdraperingen. Är det sant att den princip därför, vi funnit utbildad på 1250- och 1260-talen, blir af konstitutiv betydelse för smaken under de närmast följande decennierna, måste det dock understrykas, att dess nyheter icke med ett slag åstadkommo en revolution, som skaffar den en allenahärskande ställning och påtvingar tiden en allena saliggörande norm. Inom mängden af de olika lokala skolorna ser man denna princip tillämpad med ett flertal nog så skiftande modifikationer, med ett större eller mindre aktgifvande på och förståelse för dess ästetiska afsikter, men vanligen på ett sätt, som tillkännager konstnärernas obenägenhet att utan vidare underkasta sig dess akademiska rigorism i all den ytterlighet, den äger hos de parisiska och amienska trymåmadonnorna och inom »Josef-mästarens» oeuvre, ja, vid seklets slut har den — som t. ex. figurerna i relieferna på Notre Dames kor visa — upphört att spela sin roll och fått vika för en ny förkärlek för mjuka, rundade linjekurvor eller för ett föga enhetligt spel af allsköns pittoreska småveck.[1] I själfva verket träder det »samlade» draperiet af den regelrätta principfasthet, det har hos Öjas Mater dolorosa, ingenstädes i så identisk form oss till mötes, som just hos monumenten från 1260—1270 — jag hänvisar ej blott till Paris- och Amiens-madonnorna men också till exempel till en ängel från arkivolterna i den midtersta af de reimska västportalerna (fig. 131), för visso icke af »Josef-mästarens» egen hand, men gifvetvis af en konstnär med kunskap om den hufvudriktning, denne utgått från, och åtminstone ej yngre än honom, eller Mater dolorosa i den bekanta Korsnedtagningsgruppen af elfenben i Louvre,[2] hvars nära stilfrändskap med den amienska sydportalen Molinier[3] med rätta påpekat. Jag gör också uppmärksam

[1] 1300-talet för dessa tendenser vidare. Något tal om en draperilinjernas systematisering kan under denna epok sällan, om någonsin vara tal. Som typiska exempel hänvisar jag till apostlarna från Saint-Jacques, Paris (Musée du Cluny, du Sommerard: museets kat. n:r 242—246, delvis afb. hos Vitry-Brière: a. a., I pl. LXXXIII: 6—7, de Launay, R. de l'art chrét. 1896, s. 397, 399, 400, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 438) utförda af Robert de Launoy vid pass 1320—1327 (se Bordier: Les statues de Saint-Jacques l'Hôpital au Musée de Cluny, Mém. de la Soc. des ant. de France 1865, s. 111—132, Michel: a. a., s. 697, de Launay: a. a. s. 397—400).

[2] Afb. hos Molinier: Mus. du Louvre. Cat. des ivoires, n:r 244, försättspl., samme förf.: La descente de croix (Mon. et mém. Piot III, pl. XII—XIII), samme förf.: Hist. gén. I, s. 185, Koechlin, Hist. de l'art II: 1, pl. V, Michel-Migeon: Mus. des Louvre, fig. 74.

[3] Mon. et mém. Piot III, s. 132—133, samme förf.: Hist. gén. I, s. 186. Gruppen dateras af Molinier (Mon. et mém. Piot III, s. 132) till omkr. 1280 eller 1290, Koechlin:

på, att äfven dräktstoffets grofhetsgrad närmast motsvarar mantlarnas hos dessa nu nämnda figurer, en icke alldeles betydelselös omständighet, då faktiskt dräktstoffets konsistens under loppet af 1200-talets senare hälft var underkastadt vissa ästetiska experiment i olika riktningar — hos Sainte-Chapelle-apostlarna drifves dess massivitet till starkast möjliga förgrofning, så att kostymerna nästan verka som hamrade i plåt, medan mästarna i Auxerre och fram. för allt upphofsmannen till de parisiska korrelieferna kommit snart sagdt tillbaka till de mjuka, smidiga stoffer, som voro älskade under århundradets förra hälft och som nu visa sig väl ägnade för de pittoreskt behagliga linjeeffekter, man vid århundradets slut och därefter åter eftersträfvar i modelleringen. Kan också icke alltför mycket byggas på denna iakttagelse, förbjuder den under alla omständigheter att rycka vår gotländska mästare alltför nära sistnämnda tidpunkt.[1]

Fig. 131. Reims, katedralen: detalj af västportalens arkivolter.

Med få ord sagdt: att vår Mater dolorosa alltigenom tillhör den konstriktning, som jag benämt den parisiska och som blomstrat under större delen af det 13:e århundradets senare hälft, framgår af samtliga hennes stilkaraktäristiska, och med rätt stor säkerhet kan hennes plats i utveckliugen förläggas till en förhållandevis tidig period däraf. Draperisystemets »akademism» vittnar vältaligt nog därom, i viss mån äfven ansiktets läggning liksom kanske också ponderationen, hvars outvecklade status onekligen, som jag nyss påpekat, har större överensstämmelse med skolorna före sekelmidten än med yngre riktningar. Decennierna

a. a., s. 467, förlägger dess tillkomst till tidsafsnittet 1270—1290, men med ett accepterande af »Vierge dorées» datering just till omkr. 1270 — en datering som först Lefrançois-Pillions forskningar fastslagit — ser jag heller intet, som hindrar att fixera gruppens approximativa datum till samma tidpunkt.

[1] Ett enskildt draperimotiv framträdande hos vår Mater dolorosa liksom hos flere af Öja-krucifixets svickelfigurer må i detta sammanhang också påpekas, då det, så långt jag varit i stånd att kontrollera, synes karaktäristiskt från den franska 1200-talskonsten: den lyfta mantelns stramning kring underarmarna, kring hvilka tyget sveper sig, liksom bunde det upp dem. Motivet ses redan hos en af statyerna på Reims-domens sträfpelare (från 1240-talet, se ofvan, s. 449, not 3; Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, fig. 85) och återfinnes under 1200-talets senare hälft upprepade gånger: hos Saint-Germer-retablets Mater dolorosa, hos en ängel på den högra dörrposten i den midtre västportalen i Reims, hos ett par apostlar från läktaren i Bourges (Boinet: a. a., fig. 82—83), hos en ängel på tympanet i västportalen af Saint-Urbain i Troyes (von der Mülbe: Darstell. d. jüngst. Ger., pl. XI, Mus. de Troc., pl. 242; från 1200-talets slut, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 252).

Fig. 132. Maria (ur Korsnedtagningsgrupp, detalj. Louvre, Paris).

närmast efter sagda tidpunkt framstå till följd häraf som den epok, inom hvilken vår statys tillkomstdatum af allt att döma faller, och sannolikt vågar man gå ännu ett steg längre: detta datum ligger närmare början eller åtminstone midten af nämnda tidsafsnitt än dess slut. Den psyke, som hos Öja-Maria uppenbarar sig, är en helt annan än den, som präglar »Josef-mästarens» oeuvre eller ett verk som Amiens »Vierge dorée». Af den uttryckets excentricitet, som hos de senare kommer den affekterade manierismen farligt nära, är hennes mästare oanfäktad — må man, för att omedelbart inse det, ställa henne vid sidan af madonnan i Amiens eller ännu hellre en »pleureuse» som den sörjande modern i Louvres Korsnedtagningsgrupp (fig. 132), hvilken förvrider hela sitt ansikte i en ansträngd grimas. Den ideala själshöghet, som ännu midt under det djupaste lidandet förandligar den gotländska Marias drag, har mera i släkt med den parisiska Gudsmoderns aristokratiska självbehärskning än med de andras nervösa sensibilitet och och närmar sig därmed en äldre, allvarsammare tids uppfattningssätt. Det är sant, att detta ej på en gång tvangs att vika för »Josef-mästarens» mer ytliga och förvärldsligade — jag behöfver blott än en gång hänvisa till Cluny-museets lilla statyett för att få ett exempel på en mästare af de många, som aldrig omfattat det — men har vår gotländska skulptör, som jag menar, erhållit sin skolning och konstnärliga uppfostran i kretsen af de män, där af allt att döma »Josef-mästaren» så afgjordt dominerade, är det troligare, att han tillhört en äldre krets däribland, ej en yngre, där man med en sådan villighet accepterade det af denne lancerade modet och där man ej drog sig att tillämpa det äfven för skildrandet af så allvarliga uppgifter som den gudomliga modern vid sin sons döda kropp (Louvre-gruppen) eller de fördömdas helveteskval (Bourges-tympanet).

KRUCIFIXET. En granskning af Öja-krucifixet själft skall visa, att denna förmodan icke varit förhastad.

Dessvärre måste emellertid först som sist konstateras, att en fransk krucifixframställning motsvarande vår ingenstädes låter sig påvisa. Öfver hufvud taget äro plastika krucifix från 1200-talet öfverraskande få på fransk botten — passionsscenerna undvekos där i de annars så omfattande ikonografiska programmen för portalernas utsmyckning.[1] Och

[1] Lefrançois-Pillion (R. de l'art chrét. 1913, s. 285—286) känner Kristi passion under hela detta århundrade blott från tvenne monument af detta slag: det strax nedan nämnda tympanet i Rouen och ett annat, med figurerna nu nästan helt utplånade, i en portal å Notre-Dame i Dijon.

de, som existera, hafva undergått sorgliga öden. Af krucifixet på Saint-Germer-retablet[1] återstår nu blott den stympade torson. Det, som smyckat vimpergen öfver den vänstra af de reimska västportalerna, har ersatts af ett renässansarbete.[2] Men äfven de, med hvilka tiden farit blidare fram — krucifixen i »Vierge dorée»-portalens tympanon i Amiens[3], på korläktaren i Bourges (Musée archéologique, Bourges)[4] och i Portail de la calende-tympanet i Rouen,[5] till hvilka kunna läggas Kristusfiguren i den nyss (s. 460) omnämnda elfenbensgruppen i Louvre liksom vissa af krucifixen i de små elfenbensaltaren, som kunna grupperas kring den af Koechlin[6] behandlade s. k. Soissons-diptykens ateljé, verksam vid 1200-talets slut (t. ex. nämnda diptyk själf, stammande från katedralen i Soissons, nu i South Kensington-museum, London,[7] andra i Kaiser Friedrich-Museum, Berlin,[8] och från f. d. Collection Spitzer, Paris[9]) — visa en påfallande brist på öfverensstämmelse med vårt gotländska krucifix. Öfver hufvud taget verkar den typ, de representera, att vara en delvis rätt afsevärdt mycket yngre än dess egen: ingen af dessa Kristus-bilder bär krona, kropparna sjunka djupare samman och ländklädena med deras mer symmetriska drapering och bredare veck gifva öfverallt mer eller mindre otvetydiga föraningar om 1300-talet.[10] Också tillhöra de samtliga 1200-talets sista decennier — endast Amiens-portalens krucifix liksom

[1] Vitry-Brière: a. a. I, pl., XC: 5.

[2] Afb. hos Tourneur: Descript. hist. et archéol. de Notre-Dame de Reims, s. 38. Demaison: Cath. de Reims, s. 90, säger om Golgata-gruppen å denna vimperg, att dess statyer »ont été reparées vers 1737; plusieurs têtes sont de cette époque». I själfva verket är detta för litet sagdt. M. Demaison har haft vänligheten att som svar på en min förfrågan själf upplysa om, att hela krucifixet i hufvudsak torde stamma från 1611, då portalen undergick afsevärda förändringar.

[3] Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, pl. XLVIII.

[4] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXIII: 2, Roger, Mém de la Soc. des ant. du Centre 1891 pl. s. 94—95 (jfr också Korsnedtagningen, Roger: a. a. pl. s. 86—87).

[5] Afb. hos Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 285; dess hufvud, armar och delar af korset moderna (a. a., s. 289 not 3). — I tympanet i den på Rouen-portalen återgående och omkring 1300 utförda högra västportalen af katedralen i Mantes (a. a., s. 281—283, afb., s. 282) är själfva krucifixet i den där framställda Golgata-scenen förlorad.

[6] Quelques ateliers d'ivoiriers français aux XIIIe et XIVe siècles (Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 361—379), samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 468—470.

[7] Afb. hos Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 371, samme förf., Hist. de l'art II: 1, fig. 312.

[8] Afb. hos Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 367, Vöge: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin I, n:r 78—79, pl. 25.

[9] Afb. hos Molinier: Hist. gén. I, s. 184.

[10] Jfr nedan kap. 10!

kanske gruppen i Louvre[1] gå något högre upp i tiden.[2] Men på ett alltför långt afstånd därifrån kan vårt krucifix icke ryckas. Det framgår, då man fäster uppmärksamheten vid hela den uppfattning, som präglar det, det psykiska människoideal, det företräder, särskildt vid ett studium af dess ansikte och dess själsliga uttryck. Af det stränga och inbundna allvaret från århundradets förra hälft eller af den virila och kraftfulla pondus, som ännu behärskade den »klassiska» Reims-skolan, finnes här ej ett spår. Ställ vår veke, aristokratiskt finbildade Kristus vid sidan af den robuste »Odyssevs» eller hvilket som helst af denna skolas alster, och man skall genast se skillnaden. Ett tunnare, blåare blod flyter i den förres ådror, han är af ett annat, mera sensitivt, mera fysiskt som psykiskt ömtåligt släkte. Han har bröder också i Reims, men bland dem af den stora familjen där, som tillhöra dess yngsta medlemmar — den af mig s. k. hel. Tomas[3] t. ex., hvilken, synbarligen huggen af samma hand som hans granne, Petrus, ej kan vara tillkommen förrän någon gång på 1260-talet.[4] Men bäst söker man dess fränder annorstädes, bland apostlarna på liggaren i Amiens' sydportal[5] eller hos den frejdade, Marias kröning framställande elfenbensgruppen i Louvre[6] (från Chambéry), hvars datum ungefär sammanfaller med Korsnedtagningsgruppen i samma museum[7] och där Kristi hufvud (fig. 133) verkligen

[1] Se ofvan, s. 460, not 3.

[2] Jag bortser i detta sammanhang från ett krucifix som det, hvilket, tillhörande en Korsnedtagningsscen, skulpterats på en korläktare i Le Bourget-du-Lac i Savoyen (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXVII: 1, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle fig. 90) — enligt Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 241, från seklets midt — då det ju ligger utanför området för den nordfranska konst, som här intresserar oss.

[3] Se ofvan, s. 450, not 3 till föreg. sida.

[4] Jfr ofvan, s. 464, not 6.

[5] Durand: Mon. de la cath. d'Amiens I, pl. XLVII, Vitry-Brière: a. a. I, pl. LX: 2, Martin: L'art goth. L'arch. et la dec. I, pl. LXXVII, Mus. du Troc., pl. 143, detaljer hos Durand: Descript. abr., s. I och Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 134. (Om tydningen af den framställda scenen — Apostlarnas afsked — se Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 170.)

[6] Molinier: Mus. du Louvre. Cat. des ivoires n:r 50, pl. s. 110 -111, samme förf.: Hist. gén. I, pl. XVI, Darcel: La collection Soltykoff, Gaz. d. beaux-arts I: 10, pl. s. 174—175, Gonse: L'art goth. pl. s. 240—241, Koechlin, Hist. de l'art II: 1, fig. 309, Michel-Migeon: Mus. du Louvre, fig. 73, Hourticq: a. a., fig. 154.

[7] Se Molinier: Hist. gén. I, s. 185, Koechlin: a. a., s. 467—468. Liksom i fråga om sagda grupp (se ofvan, s. 460, not 3) tror jag detta datum ej böra förläggas senare än 1270-talet, kanske snarast till decenniets början (Darcel: a. a., s. 175 framkastar hypotesen, att den målade ornamenteringen på Marias mantel skulle innehålla en heraldisk allusion på Filip den djärfves bröllop med Maria af Brabant, hvarigenom gruppen kunde approximativt fixeras till årtalet därför, 1274, men detta håller icke streck, se Molinier: Mus. du Louvre. Cat. des ivoires, s. 113). Till en så tidig epok som till seklets midt, så som Gonse: a. a., s. 450, menar, går emellertid arbetet knappast upp.

erbjuder de mest slående analogier till vårt krucifix'. Denna raka profil, denna näsa med dess skarpa, distinkt modellerade näsben, dessa en smula känslosamt uppblickande ögon under de högt svängda ögonbrynsbågarna, detta böljande hår och krusiga skägg[1] hafva allt väsentligt gemensamt med motsvarande drag hos detta.[2] Liksom Öja-Maria visar sig fullkomligt motsvara det senare 1200-talets kvinnliga skönhetstyp i Frankrike, så ansluter sig vår gotländske Kristus helt till den manliga idealtyp, som samtidigt utbildats och som ännu på 1300-talet är kanoniskt normerande för Kristus-typen, så som den — för att nämna ett enda exempel bland många — uppenbarar sig bland korsskrankrelieferna i Paris' Notre-Dame,[3] Jean Ravys och Jean Le Bouteillers mästerverk, afslutade 1351.[4]

Fig. 133. Kristus (ur Marie-kröningsgrupp, detalj. Louvre, Paris).

Det finnes för öfrigt ytterligare ett påpekande att göra, enligt min mening icke utan sin vikt för belysandet af Öja-mästarens franska relationer, denna gång icke af stilistisk utan ikonografisk art. Det gäller änglarna ofvanför korsarmarna. Som vi i det föregående (s. 434—435) sett, måste de, hvad kompositionen angår, anses återgå på den sachsiska (miniatyr-)målning, som man har all anledning att förmoda hafva tjänat skulptören som mönster, men en egendomlighet, man här lägger märke till, förblir därmed ännu oförklarad, nämligen de starka uttrycken för den sorg, de himmelska härskarorna känna inför den plågade Försonarens martyrium. Tårarna rinna ur deras ögon, somliga knäppa händerna i smärtans öfvermått, andra luta bedröfvadt hufvudet i handen. De änglar, som konsten hittills framställt på vakt vid den korsfästes hufvud — äfven på Soest-retablet — hafva uppträdt på annat sätt, med större värdighet och lugn, blott genom en lätt hufvudböjning eller genom att deltagande lyfta ena handen visande sin medkänsla för hans lidande. I Italien uppträda de

[1] Hos Louvre-figuren dock mindre lockigt än hos vår bild — ett emellertid betydelselöst faktum, då den förkärlek för en rik lockfrisyr, som så påfallande uppenbarar sig inom den »klassiska» Reims-skolan, alls icke utslocknar med denna, så som t. ex. figurerna på Amiens-liggaren och apostlarna i Sainte-Chapelle bevisa.

[2] Man jämföre också de manliga figurernas hufvud i Louvres Korsnedtagningsgrupp.

[3] Delar däraf afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCII: 1—3, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 428, de Launay, R. de l'art chrét. 1896, s. 395, Hourticq: a. a., s. 139, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, fig. 88, samme förf.: L'art rel. à la fin du moy.-âge, fig. 23.

[4] Michel: a. a., s. 688—689, de Launay: a. a., s. 396, Aubert: Cath. Notre-Dame de Paris, s. 141—142.

visserligen redan under 1200-talets senare hälft (hos Cimabue och därefter hos Giotto och Duccio),[1] men hvad den cisalpinska konsten angår, har det ansetts dröja ända till framemot det följande århundradets midt förrän de där — och då särskildt inom den kölnska målarskolan — fått egentligt inträde.[2] Lefrançois-Pillion[3] har emellertid nyligen gjort det intressanta påpekandet, att det dock verkligen tidigare finnes en med de italienska exemplen på motivet i fråga samtidig nordeuropeisk representant, och det just på fransk botten: det flera gånger i det föregående omtalade tympanet i Portail de la calende i Rouen,[4] ett monument alltså tillhörande just den krets af konstverk, hvarmed vi här syssla, hvarest sex änglar med lifliga åtbörder af smärta störta fram ur tvenne moln. Det är sant, att det där uppträder alldeles isoleradt, men med tanke på den brist på bevarade passionsframställningar, som den franska 1200-talskonsten erbjuder, synes det mig ej förmätet att antaga, att motivet, då det här i Rouen förefinnes, i Frankrike — om också ovanligt — icke varit ett så enstaka kuriosum, som detta enda konstverk synes gifva vid handen, helst som det där under 1300-talet kan beläggas med ett par exempel,[5] som torde vara äldre än något annat från andra (utomitalienska) land och således synas förutsätta en må vara tämligen ung tradition. Faktiskt låter sig, som sagdt, ingen parallell påvisa till de sörjande änglarna i Öja från den tid, krucifixet på grund af vår föregående stilkritiska undersökning måste anses tillhöra, utom just denna franska tympanonrelief, och då vi dessutom i det följande[6] hos arbeten, som närmare eller fjärmare äro att gruppera kring vår mästare, skola påträffa ikonografiska sällsamheter, som bestämdt hänvisa mot Frankrike, finner jag det icke för djärft att äfven i motivet i fråga se ett indicium på det franska ursprung, hans konst äger.[7]

[1] Se Saint-Laurent, Ann. archéol. 1870, s. 342—343, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 421, von der Gabelentz: Kirchl. K. im ital. Mittelalt., s. 117, Mendelsohn: Engel in d. bild. K., s. 114.

[2] Mendelsohn: a. a., s. 114; i den rhenska konsten äro de väl direkt beroende på det starka italienska inslaget däri (hvarom se t. ex. Burckhardt: Studien zur Geschichte der altrheinischen Malerei, Jahrb. d preuss. Kunstsamml. 1906, s. 182, Back: Mittelrk. K., s. 7—8, 47, 74).

[3] R. de l'art chrét. 1913, s. 288.

[4] Jfr särskildt ofvan, s. 434, not 7.

[5] Se Lefrançois-Pillion: a. a., s. 288.

[6] Se s. 480—482, 484—485.

[7] Man märke ock, att den antropomorft ombildade ormen i krucifixets Syndafallsscen visserligen är tämligen allmän i sachsiskt måleri (se ofvan, s. 435 not 2), men annars under 1200-talet blott är vanlig i fransk konst (Kemp-Welsh, Ninet. cent. LII, s. 987, Schmerber: Schlange d. Parad., s. 10). — Däremot må här framhållas, att vårt krucifix *icke*, så som Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 29, uppger, har den främre hälen utåtvriden, ett motiv, som denne författare — jag tror dock knappast på starkare skäl — menar direkt eller indirekt peka mot Frankrike.

I detta sammanhang ännu en observation: de på långa stjälkar fästa, flikiga vinlöf, som dekorera vissa af de af krucifixets svickelfigurer burna kostymerna, återfinnas som dräktornament hos Maria-figuren i den nyss (s. 464) omtalade Kröningsgruppen i Louvre[1] (fig. 140) liksom hos den klart franskt-influerade madonnan från Edshult i Småland,[2] och detta mönster kan med full visshet anses efterbilda vissa i Paris fabricerade sidentyger.[3] I sig självt utan stor betydelse — ett parisiskt siden kan ju kommit i händerna på hvilken europeisk konstnär som helst och kopierats af denne — har dock onekligen detta faktum, lagdt till öfriga, en rätt starkt signifikativ betydelse.

7.

ÖJA-MÄSTARENS NATIONALITET.

Hvilken var då vår Öja-mästare? En gute återvänd från en långväga studiefärd till det konstens stora moderland, som 1200-talets Frankrike ju var, så som hans landsmän förut och samtidigt sökt sig ut till det närbelägnare Sachsen, och med fransk skolning ut i fingerspetsarna? Jag finner detta alternativ alldeles oantagligt. Så fullständigt som denna hans skolning i så fall måste hafva gått honom i blodet, har den icke gjort det hos någon af de många främlingar, som under detta sekel sökt gästfrihet hos de franska »hyttorna», så fullkomligt har ingen ibland dem uppgifvit sin egen nationalitets rasbestämda kynne. En jämförelse med de tyska, i Frankrike utbildade konstnärerna belyser det tillräckligt. Det har ej blott varit andrarangsartister som upphofsmännen till skulpturdekorationerna i Wimpfen im Thal eller Wetzlar,[4] de där på grund af sina egna begränsade förutsättningar icke förmått att galliceras mer än till ytan, om nu deras äregirighet sträckt sig längre, men äfven en man som Adam-portalens mästare i Bamberg, stående på höjden af sin tids kunnande, har, hur mycket han än utnyttjat sina lärlingsårs erfarenheter och hemförda skizzboksblad, i hvarje tum af sitt verk bevarat sig själf och den folkstams egenart, han tillhörde — äfven där han gör, hvad man

[1] Jfr också dräktornamentiken — dock sammansatt af något olika gestaltade vegetativa motiv — hos en elfenbensmadonna i Villeneuve-lès-Avignon (afb. hos Molinier: Hist. gén. I, s. 187, Molinier-Marcou: Éxp. retrosp., onumr. pl. efter texten), synbarligen från 1300-talets första början (se Koechlin, Hist. de l'art II: 1, s. 473—474; Molinier: a. a., s. 187, anger 1200-talets slut).

[2] Påpekadt af Lindblom, O. och bild 1913, s. 21 (om denna madonna jfr ofvan s. 418—419).

[3] För Louvre-madonnans vidkommande framhållet af von Falke: Pariser Seidenstoffe des XIII. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. K. 1912, sp. 56), samme förf.: Kunstgeschichte der Seidenweberei (Berlin 1913) II, s. 40.

[4] Jfr ofvan, s. 408, not 3.

med skäl kan kalla franska pasticher, som sin Bebådelse-grupp, är han allt igenom tysk, allt igenom german. Här, i Öja-mästarens oeuvre, spårar man öfver hufvud taget intet germanskt, intet som ej är helt och hållet franskt — ja, detta t. o. m. mer än, såvidt jag vet, i något enda utomfranskt arbete. Jag ser ingen möjlighet till något annat antagande, än att han är fransman själf, från barnsben uppvuxen i närmaste samhörighet med den konstnärliga kultur, för hvilken han är en så ren och så framstående representant. Och för visso kan man gå ännu ett steg längre: han hör hemma midt i denna kulturs centrum, Nord-Frankrike, närmare bestämdt Ile-de-France, troligen själfva Paris. Det beror, detta antagande, ej blott på vår föregående undersöknings resultat, som visat honom stilistiskt ansluten till hvad jag kallat Paris-riktningen, ej blott på den förfinade prägel, som hans verk äga, denna utsökta »atticism» — så som Lefrançois-Pillion[1] säger — hvilken är så betecknande för de parisiska ateljéerna och de med dem i samband stående, men också därpå, att i Frankrike trä- och elfenbensskulpturen stodo i nära afhängighetsförhållande till hvarandra, kanske utöfvades af samma personer[2], och att elfenbensplastiken synes vara en för Paris hardt när exklusivt utmärkande yrkesgren.[3] Af detta sist sagda framgår, i förbigående nämndt, det berättigade i att, som jag ofta gjort, välja mina jämförelsepunkter just med elfenbensmaterialet, medan jag å andra sidan haft full frihet att lika mycket — och på grund af detta materials nuvarande numerära ringhet ännu mer — taga hänsyn till monumentalskulpturen, då det var denna, som var den i utvecklingen ledande och som gifvit elfenbenssnideriet dess impulser.[4]

Jag vill därmed icke hafva sagdt, att vår Öja-mästare själf var en »Kleinkunst»-konstnär, som här blott förstorat skalan, i hvilken han varit van att gifva form åt eleganta små lyxarbeten och bräckliga pretiosa. Hans verk hafva trots sin förfinade hållning verkligt monumental karaktär, äga en medvetet beräknad stil, som utesluter denna tanke och hänvisar deras upphofsman till de plastiska dekoratörernas krets. Det är nog så

[1] Sculpt. franç., s. 143 (jfr Viollet-le-Ducs ofvan s. 452 citerade uttryck!).

[2] Titre LXI i Étienne Boileaus handtverksförordningar (Livre de mét. I, s. 127) är utställd för »les ymagiers tailleurs» i Paris, »ce est a savoir Tailliers de crucefiz, de manches a coutiaus et de toute autre maniere de taille, quele que ele soit, que on face d'os, d'yvoire, de fust [= bois], et de toute autre maniere d'estoffe, quele que ele soit» (jfr också titre XVIII, a. a. I, s. 41).

[3] Jfr ofvan, s. 417 not 3.

[4] Jfr t. ex. Molinier: Hist. gén. I, s. 182—187. I Boileaus handtverksförordning titre LXII (a. a. I, s. 129) upptages äfven stenskulptörerna i det af »paintres et tailleurs d'ymages» bildade skrået (»— — et puet ouvrer de toutes manieres de fust, de pierre, de os, de cor [= corne], de yvoire, et de toutes manieres de paintures bones et leaus»).

tänkbart, att han i sin ungdom deltagit i och lagt hand vid en eller flera af de uppgifter, som tillkommo dem,[1] och det synes mig mer än troligt, att det är därifrån, från umgänget med skaparna af katedralernas rikt figurerade portaler och fasader i hans eget hemland, han fått den förkärlek för berättande kompositioner, som han — ensam bland Gotlands träskulptörer och äfven bland dess samtida stenhuggare[2] — lägger å daga (Paradisscenerna i krucifixets svicklar), och som skall visa sig som ett så karaktäristiskt drag inom den från honom utgående skolan, ja, af för utvecklingen afgörande betydelse.[3] Sin tekniska skicklighet i trämaterialets bearbetning har han äfven i kretsen af sina inhemska yrkesbröder haft det bästa tillfälle att förvärfva. Den franska gotiska träskulpturen står ej de stenplastiska monumenten i något afseende efter — jag hänvisar t. ex., utom till vissa i det föregående[4] omnämnda verk, till en manlig staty i Louvre,[5] väl från vid pass 1200-talets midt,[6] en (ursprungligen kandelaberbärande) ängel i KaiserFriedrich-Museum, Berlin, från omkr. 1260[7] — dess pendang befinner sig i Louvre,[8] en tredje dessa lik i Musée des arts décoratifs, Paris[9] — en sörjande Johannes, också i Musée des arts décoratifs (fig. 137)[10] samt, från 1300-talets början, ett par madonnor i Louvre[11] och Collection Ed. Corroyer i Paris.[12]

HUR KOM ÖJA-MÄSTAREN TILL GOTLAND?

Är då månne också den gotländska kalvariegruppen förfärdigad i själfva Frankrike och därifrån beställd till Öja? Mot detta talar ej blott det förhållandet, att den nationellt gotländska korsformen, ringkorset,

[1] Se också nedan, s. 487—488.

[2] 1200-talets senare hälft är ju, som jag i det föregående ett par gånger haft anledning att erinra om, det gotländska stenhuggeriets hvad Roosval: Kirch. Gotl., s. 109, 143, kallat »ikonoklastiska» period (jfr samme förf., Sv. konsth., s. 18 och i Strängn.-Stud. II, s. 36—39.)

[3] Se nedan, s. 500. — Det teologiska program, efter hvilket han bygger sin krucifixkomposition (se ofvan, s. 424—425), torde äfven det i viss mån vittna härom. Genomförda tematiska kompositioner äro hos oss sällsynta nog.

[4] S. 228, not 3 (madonna i Wallraf-Richartz-Museum, Köln), s. 243, not 2 (madonna i Pierpont Morgans samling, New-York) — båda dock knappast äldre än 1300-talets början — s. 458—459 (Maria i Musée de Cluny).

[5] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LII: 3, Michel, Hist. d. l'art II: 1, fig. 130.

[6] Man jämföre den t. ex. med den s. k. Kung Childebert i samma museum från Saint-Germain-des-Prés, Paris (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LII: 1, Hourticq: a. a., fig. 212, Gonse: L'art goth., afb. s. 243), som Vöge, Rep. f. Kunstw. 1901, s. 226, daterat till 1240-talets början.

[7] Se Vöge, Amtl. Ber. XXIX, sp. 170—172 (afb. sp. 171), Vöge: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin IV, n:r 39 (afb. s. 17).

[8] Se Vöge: a. a., resp. sp. 170—171 och n:r 39.

[9] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXIII: 5.

[10] Se därom nedan, s. 477.

[11] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCV: 7, Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 450.

[12] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCV: 5.

så som det utbildats af den äldre sachsiskt-gotländska skolan, blifvit upptagen af vår mästare och af honom ytterligare bearbetats,[1] men också förekomsten af en lärjungekrets på Gotland, som slutit sig kring honom och vidare utfört hans uppslag. Utan tvifvel har han själf besökt ön och där nationaliserats, åtminstone varit verksam en längre eller kortare tid. Gåtfullt och svårförklarligt förblir under alla omständigheter hans uppträdande där. Hur har han kommit dit, hvad föranledde honom till en så lång resa bort tills en plats säkerligen så föga känd i hans hemland som Gotland? Visserligen deltog Visby i hansans privilegieförvärfvande i Frankrike år 1294 (1295),[2] och visserligen voro många gotländingar bland de unga klerker, som från Linköpingsstiftet sändes till de lärda studierna i Paris[3] — att just detta stift där var talrikt representeradt, framgår däraf, att man redan 1317 kunde upprätta ett särskildt »collegium Lincopense»,[4] blott ett par decennier efter det första svenska, Uppsala-collegiet — men någon tillräcklig förklaringsgrund för vår mästares svenska relationer äga vi naturligtvis icke häri. Direkt inkallad för något särskildt uppdrag har han knappast varit och kan alltså ej jämställas med någon af de många franska konstnärer, Guillaume de Sens i Canterbury, Villard de Honnecourt i Ungarn, Geoffroy de Noyers i Lincoln, Petrus Petri i Toledo och hos oss Étienne de Bonneuil,[5] som i främmande land fått sig omfattande uppgifter anförtrodda — det är ej troligt att han, utan bestämdt arbete och inkomst garanterade, på måfå anträdt sin färd till en så äfventyrligt aflägsen ort som den, där han hamnat. Jag nekar däremot ej till, att det

[1] Jfr ofvan s. 422. Månne äfven han här vid lag mottagit vissa direkta uppslag från honom tillgängliga flabella-kors, nämligen för idén till svickelfyllningarnas »à jour»-behandling? Faktiskt äro, som jag förut (s. 270) omnämnt, svickelfyllningarna hos Kremsmünster- och Sorö-flabella utförda i helt genombrutet arbete.

[2] Sv. trakt. I, n:r 148; om ifrågakommande traktats datum se Grandinson: Stud. i hans.-svensk hist. I, sid. 49 not. 1. — Tilläggas kan, att bland de namn, som burits af de utländska köpmansfamiljerna i Visby, inga med visshet franska kunna antecknas; den Johannes Pruce († 1377) och hans hustru Ivette, som legat begrafda i stadens domkyrka (Lindström: Anteckn. II, s. 140) voro väl snarast flamländare.

[3] De af Lindström: Anteckn. II, s. 415, meddelade notiserna om där studerande gotländingar — angifna efter universitetsmatriklarna — hänföra sig till 1300-talet och äro för öfrigt osäkra nog. Flitigare än universitetet besöktes väl emellertid tiggarordnarnas parisiska »studia», om hvilkas lärjungeskaror så föga är kändt, men där vi dock 1269—1270 finna den frejdade Visby-dominikanern Petrus de Dacia (Lindström: a. a. II, s. 284—285, Schück: Sv. litteraturh. Medelt. och reform., s. 150; den »frater Johannes Nicholai, lector de custodia Lincopensi», som 1339 [?], »quando studuit Parisius», signerat en handskrift i den amplonianska samlingen i Erfurt [se Schück: Bibliografiska och litteraturhistoriska anteckningar, Uppsala 1896, s. 151], kan äfven varit gotländing, då i samma handskrift och under samma årtal äfven finnes namnet »frater Arno Petri de custodia Norwegie in Wisbi»).

[4] Annerstedt: Ups. univ. hist. I, s. 7, Schück, Kyrkohist. årskr. 1900, s. 51—52.

[5] Se sammanställningen hos Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 218.

vore frestande att spinna vidare på Lindströms[1] hypotes, enligt hvilken Visby dominikanerkloster vid 1200-talets midt hyst medlemmar af fransk nationalitet och man alltså hade att föreställa sig vår mästare bland klostrets lekbröder, en munkkonstnär, som genom en af de personalförflyttningar, som ofta förekommo inom orden, af en eller annan anledning ordonerats till »provincia Dacia»; men hur pass möjlig denna hypotes än vid första anblicken kan förefalla,[2] kan det skäl, som Lindström ger därför — det franska namnet Robert, buret af den »frater uisbucensis», som 1254 utsågs att visitera klostren i Kalmar och i Svealand[3] — knappast, hvad denna tid angår, göra anspråk på en särdeles starkt bindande kraft,[4] hvartill kommer, att de konstnärskretsar själfva, ur hvilka Öja-kalvariets upphofsman utgått, med visshet måste anses sammansatta af rena lekmannaelement.[5] Man kunde ju också tänka sig honom som en från moderstammen isolerad medlem af en af de franska konstnärskolonier, vi funnit i Uppsala och Trondhjem, en tanke som dock förfaller däraf, att han stilistiskt ingenting har med dem att skaffa.[6] Det står knappast annan utväg öppen att förklara hans uppträdande på Gotland än antagandet, att han var en af de »vandrande mästare», som man från vissa håll känner[7] — må vara, såvidt jag vet, icke från Frankrike själft — sökande arbete och utkomst, där sådana stått att få. Kanske har den säkerligen ej obetydliga konkurrens, som bör ha rådt inom det franska »imagier»-facket på hans tid,[8] drifvit honom därtill, kanske en tillfällighet, hvarom vi nu ej äga kunskap. Måhända skola framtida fynd på tysk botten förmå att uppvisa spåren

[1] Anteckn. II, s. 295, 296.

[2] För att ytterligare fantisera: som nyss nämndes, var Petrus de Dacia 1269 i Paris, och det ligger intet i vägen, som hindrar daterandet af vår mästares svenska resa till samma tidpunkt (jfr nedan, s. 472—473). Skulle det icke kunnat vara genom den märklige och kulturellt högtstående Visby-munkens förmedling, som denna kommit till stånd — genom denne Petrus, hvars mystiskt färgade, svärmiska känslosamhet står i så intim samklang med tidens psykiska läggning och med åtminstone vissa sidor af den konst, vår mästare företrädde (jfr Westman: Birgitta-studier I, Uppsala 1911, s. 166—176)? Det är en gissning, som helt och hållet hänger i luften, men ger anledning till en dessa konkretiserande historiska kombinationer, som äro alltför bestickande för att kunna hållas tillbaka.

[3] Brottst. ur en dom.-ord. kap.-bok (Kirkeh. Saml. I, s. 558).

[4] Annorlunda förhåller det sig enligt min mening, då detta namn redan på 1100-talet dyker upp hos oss i sammanhang, där franska förbindelser a priori äro att förutsätta (jfr ofvan, s. 150, not 5).

[5] Jfr ofvan, s. 96, 161, not 3.

[6] Hvad Uppsala-kolonin angår, är dess verksamhetstid kronologiskt oförenlig med vår mästares, och gotländska förbindelser med Trondhjem, där en fransktinfluerad »hytta» ju synes hafva arbetat redan på 1260-talet, kunna icke hafva varit särdeles intima (se ofvan, s. 21).

[7] Se ofvan, s. 45.

[8] Enbart i Paris funnos år 1292 inskrifna i skrårullorna 24 »imagiers», år 1300 funnos 23 (Fagniez: Ét. sur les classes industr., s. 15) — alltså ett äfven för denna stad rätt afsevärdt antal.

efter hans färd. Kommen till den södra Östersjökusten, har han emellertid, få vi föreställa oss, nåtts af ryktet om den närbelägna gutaöns konstintressen och de möjligheter till inkomstbringande beställningar, som där kunde påräknas — så har han tagit sin lycka ombord och seglat öfver. På detta sätt har också Gotland nåtts af ett direkt tillflöde från det stora och fruktbara konstlandet kring Seine och Oise, som öfverallt under detta århundrade drog blickarna till sig, och hvad detta för ön betydt, skola vi i det följande taga kunskap om.

DATERING. Dessförinnan hafva vi dock att mer precist än hittills besvara frågan: vid hvilken tidpunkt har detta skett? Jag tror, att detta rätt lätt låter sig göra. Vi hafva sett att vår mästare stilistiskt helt och hållet tillhör den riktning, som kan ledas tillbaka till århundradets midt och sedan härskar seklet ut. Men samtidigt hafva vi lagt märke till ett par karaktäristika hos hans verk, som mer eller mindre ovedersägligt hänvisa dem till en tidig del af denna riktnings tillvaro, de viktigaste Mater dolorosas draperingssystem och krucifixets ikonografiska typ. Det förra är det, som rätt bestämdt synes särteckna tiden t. o. m. vid pass 1270,[1] den senare är vid detta datum (i Amiens-tympanet) redan ersatt af en yngre, mer höggotisk.[2] Vår mästare måste till följd häraf hafva utbildat sin stil och erhållit sin skolning dessförinnan, på 60-talet och snarast under dess förra hälft[3] — var han, som jag menat, bördig från Paris, ligger det nära till hands att tänka sig detta hafva skett i samband med de stora företagen vid Notre-Dame just omkr. 1260 — och då han ej vidare utvecklat sig från sina första utgångspunkter, bör han hafva snart därefter lämnat sitt hemland.[4] Detta stämmer ock fullkomligt med den approximativa datering af Öja-gruppen som jag redan tidigare (s. 432—433) gjort med ledning af en utredning af ursprungskyrkans byggnadsdata: enligt

[1] Se ofvan, s. 460.

[2] Se ofvan, s. 463. — Jag tillägger, att afståndet i tid de båda krucifixen emellan dock ej kan betraktas som afsevärdt. Krucifixet i Amiens bibehåller samma kroppens frontala vertikalpose som det i Öja, medan krucifixen i Bourges och Rouen redan äro slappare sammansjunkna och ännu mer de, som ses i de samtida elfenbensaltarna.

[3] Se ofvan, s. 462.

[4] Någon allvarligare invändning mot denna datering kan knappast framställas ut ifrån det faktum, att de sörjande änglarnas motiv i Frankrike först är belagt från tiden efter 1280 (Rouen-portalen) — motivets genesis på fransk botten är ju dunkel nog (se ofvan, s. 466). Öja-krucifixet är verkligen, enligt min mening, det äldsta exemplet på dess förekomst i europeisk konst öfver hufvud taget — det tidigaste italienska, Cimabues fresk i öfverkyrkan i Assisi (Venturi: Storia dell'arte italiana, Milano 1901—1914, V, fig. 170) är enligt Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien (2:a uppl., Berlin 1014), s. 236, först från 1270-talet eller snarare följande årtionde (så också Strzygowski: Cimabue und Rom, Wien 1888, s. 173 och Pératé: La peinture italienne avant Giotto, Hist. de l'art II: 1, s. 455).

denna stod triumfbågen färdig för utsmyckning just år 1270. Länge behöfde alltså icke församlingen vänta därpå. Utan tvifvel sammanfalla tidpunkterna för bågens öppnande och förfärdigandet af kalvariegruppen helt nära. Samma datum kan helt visst åsättas det förra som det senare, åtminstone bör det ej hafva dröjt många år in på 70-talet, förrän konstverket hunnit anbringas på sin plats.

8.

HAMRA-MÄSTAREN.

Kom Öja-mästaren ensam till Gotland? Hade han i sitt sällskap en eller flera af de »bachelers», som medföljde Étienne de Bonneuil till Uppsala[1] och kanske andra franska mästare till andra platser?[2] I sig självt är detta egentligen föga troligt — hur man nu än vill förklara hans gotländska resa, var denna ju af ett helt annat slag än deras med ett stort, planlagdt företag i ögonsikte. Det finnes dock på Gotland ett par arbeten, som, om de också ej öfvertygande kunna besvara vår fråga, dock framkalla den och göra den berättigad.

KALVARIE-GRUPPEN I HAMRA: KRUCIFIXET.

Jag afser först och främst ett triumfkrucifix i Hamra (fig. 134—135), illa faret och svårt stympadt — båda armarna samt fötterna äro förlorade och ytan är ställvis hårdt nött, troligen råttäten — men skönt ännu i sin förstörelse.[3]

Tidigare har jag[4] menat mig kunna tillskrifva Öja-mästaren själf detta förträffliga verk, och det finnes mycket, som vid första åsynen gör denna attribution försvarlig. Krucifixet i Hamra är helt visst en exponent för samma stilfas som det i grannkyrkan Öja. Kroppsformernas smärthet, anatomins rätt flyktiga, men korrekta modellering, bålens och hufvudets hållning äro hos båda gemensamma. Ögonen hållas här som där

[1] Genom en felöfversättning af det honom berörande dokumentet af 1287, har Eenberg: Kort berättelse af de märkwärdigaste saker . . . uti Upsala stad och näst om gränsande orter (Uppsala 1704), s. 3, talat om »tijo Mästare och tijo Gesäller», som skulle kommit till det uppländska katedralbygget, och uppgiften om gesällernas antal har sedan flerfaldiga gånger upprepats, så ännu af Enlart, Hist. de l'art II: 1, s. 62, ehuru rättelse gjorts redan af Wrangel, Ant. tidskr. XV: 1, s. 120. Helt visst var detta antal icke så stort. Att dock verkligen underordnade medhjälpare åtföljt hufvudmästaren — väl ett par personer på sin höjd — framgår dock vid ett studium af de uppsaliensiska skulpturerna själfva (se mina anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 293, och R. de l'art chrét. 1913, s. 224).

[2] Jfr Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 219.

[3] H. 1,28 m. Björk(?). Polykromi (skadad): ländklädet guld med bård bestående af 2 smala röda linjer, fodret blått; hår och skägg svarta, karnationen gråskär. Polykromin synes i äldre tid hafva undergått en lätt restaurering; lockarnas spetsar äro nämligen utmålade på axlarna. Korset förloradt.

[4] Sv. konsth., s. 130.

Fig. 134. Hamra. Krucifix.

öppna, den raka profilen, de uttrycksfulla läpparna, skäggens lockning likna hvarandra. Särskildt öfverensstämmande är behandlingen af ländklädet — det är, trots dräktstyckets nötta tillstånd hos Hamra- bilden, tydligt, att detsamma återgår på samma grundschema som krucifixets i Öja, och veckens fall och brytningar äro i det närmaste identiska. Och här är till sist rätt mycket af den »atticism», det förnäma, förfinade och nobla i hela uppfattningen, som i så hög grad karaktäriserar Öja-mästarens oeuvre, af denna gallicism, som där är så utpräglad.

Men det är dock just i sistnämnda afseende, som vid sidan af alla öfverensstämmelser vissa oförenliga drag uppträda, som vid närmare betänkande gör det omöjligt för mig att vidhålla min uppfattning om dessa arbetens gemensamma mästare. Man undgår nämligen ej att lägga märke till, att här, hos Hamra-Kristus, kommit in något nytt eller rättare, att den konstnär, som snidat densamma, varit ett temperament af annan disposition och af en annan människouppfattning än den mästare, som var Öja-gruppens upphofsman. Detta ansikte är icke en mild martyrs, en sensitiv känslosvärmares, det är mer tragiskt, dystrare, präglas af en mer sammanbiten smärta. Det är här något tyngre, mindre elegant — om man så vill däremot mer karaktärsfullt — än hos den andre, en tyngd som till en viss grad återfinnes också i kroppsformerna trots deras slankhet. En del karaktäristiska detaljer kunna i detta sammanhang påpekas. Örat är här i Hamra på annat — och lyckligare — sätt modelleradt än i Öja, ögonbrynens bågar svängas ej så högt och rynkas vid näsroten — det är där det sorgsna, bittra uttrycket fångats. Hår och skägg äro finare refflade, lockarna fläta sig kring hvarandra på axlarna.

Jag måste betrakta Hamra-krucifixets upphofsman som en lärjunge till stora Öja-mästaren, väl densamma som den, vi spårat som hans egen medarbetare,[1] som alltså arbetat under dennes omedelbara ledning och i

[1] Se ofvan, s. 425—426; Hamra-krucifixets ansiktsbildning kan också mycket riktigt jämföras särskildt med Gud Faders i Syndafall-scenen i Öja, liksom mästarens kvinnofigurer där likaledes söka vissa motsvarigheter (se nedan, s. 478).

väsentliga afseenden bildat sig efter hans stil — jag tror därför krucifixet i Hamra ej tillkommet långt senare än det i Öja, väl vid pass en 10 år, och alltså vore att datera till omkr. 1280.[1] Om hans nationalitet har man svårt att skaffa sig ett klart begrepp. Å ena sidan vore öfverraskande, ifall en inhemsk gutakonstnär verkligen skulle förmått att attrapera läromästarens ej blott rent yttre stildrag, men också så pass mycket af hans väsens egendomligheter, af hans aristokratiska, på germansk botten så sällsynta förfining, medan å andra sidan — oberäknadt det svåracceptabla i tanken på två samtida franska mästare inplanterade på ön — man vore böjd att i det tunga allvar, den osentimentala kraftfullhet, som här träder i kontrast till Öja-mästarens vekare kynne, se ett nordiskt karaktärsdrag, hvartill kommer, att en detalj, som de kring hvarandra snodda lockarna, ej, så långt jag kunnat kontrollera, återfinnes i fransk konst från så sen tid som 1200-talets andra hälft — lika litet som hos Öja-krucifixet — men synes återgå på en ålderdomlig tradition, representerad af Stenkumlakrucifixet lika väl som af Hejnum-mästarens krucifix och krucifixen i Kräklingbo, Grötlingbo och Lokrume för att nu

Fig. 135. Hamra. Hufvudet af krucifixet fig. 134.

[1] För att Hamra-krucifixet är det yngre af de båda här jämförda, talar för öfrigt också det förhållandet, att det i stället för krona burit (en nu försvunnen) törnekrans — åtminstone saknas här rundt hjässan den skåra, som vanligen anbringats rundt krucifixens hufvud för att bereda kronan ett bättre fäste. — Hamra kyrkas byggnadsdata lämna för dateringen ingen ledning. De äldsta delarna af byggnaden stamma från omkr. 1250, de yngre från omkr. 1300 eller 1310 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 183, 216) — det sistnämnda årtalet gifvetvis alltför sent för att passa vårt krucifix.

blott nämna några exempel. Jag nödgas alltså lämna frågan öppen — det vare mig nog att konstatera »Hamra-mästarens» konstnärliga individualitet och hans förhållande till lärofadern från Öja.

HAMRA: MATER DOLOROSA OCH JOHANNES.

Af en tredje konstnär, en lärjungens lärjunge, äro däremot de med krucifixet samhörande Mater dolorosa och Johannes (fig. 136).[1] Den konstnärliga nivån är här betydligt sänkt, ja så mycket, att man vore benägen att hålla bilderna för kopior från relativt sen tid efter förnämligare original, om ej deras material, detsamma som i krucifixet, och karnationsfärgens öfverensstämmelse därmed nödgade till att uppgifva denna förmodan. Att tillskrifva dessa klena verk krucifixets upphofsman är gifvetvis omöjligt — vi hafva här i stället ett nog så belysande prof på, hur den franska stilen tedde sig, då den omhändertogs af en inhemsk gutaartist, utan förtrogenhet med själfva dess väsen och egenart, och oförnekligen vinner härvid hypotesen om »Hamra-mästarens» främlingsskap ett visst stöd. Ty att det varit den franska, för denne och Öja-mästaren gemensamma stilriktningen, hvilken upphofsmannen till våra bilder sökt närma sig, är uppenbart. Trots sin klumpighet, trots de svullna kinderna och den grinande mimiken, äga deras ansikten med de tillspetsade hakorna och de smala ögonen ännu känning med Öja-Marias fina ansiktsoval och själfulla drag, draperiernas behandling visar ännu hän

Fig. 136. Hamra. Mater dolorosa och Johannes.

[1] Bådas höjd 1,42 m. Björk(?). Polykromi: underdräkterna guld med svarta linjebårder, håret guld; Marias mantel blå med ett rödt stjärnmönster, dess foder rödt, hufvuddoket hvitt med svarta tvärränder; Johannes' mantel röd, nedtill bårdad med svart, beströdd med ett rosornament och fodrad med blått. Bilderna äro båda massiva (jfr ofvan, s. 49, not 1).

Fig. 137. Johannes (Musée des arts décoratifs, Paris).

på hennes »samlade» mantelarrangemang, och det sätt, hvarpå hos Mater dolorosa doket är bredt öfver hufvudet, lämnande en rand af det vågiga håret obetäckt, hafva vi funnit också i Öja. Intressantast är denne Johannes med sin bok i ena handen och den andra sorgset stödjande hufvudet — det häfdvunna Johannesmotivet,[1] som här den föga konstnärliga mästaren utan att rygga tillbaka för upprepningens enformighet öfverförtt också på sin Maria-figur — ur den synpunkten, att vi därifrån hafva möjlighet att sluta sig till det ungefärliga utseendet af den motsvarande, nu försvunna bilden i Öja. Någon förnyelse af det traditionella ikonografiska motivet synes dennas upphofsman, som sagdt, icke infördt, men i sig själft är detta tillräckligt expressivt och välfunnet, för att vi kunna ana, att han äfven därmed förmått åstadkomma en värdig pendant till Maria-statyn. Som franska paralleller härtill hänvisar jag — utom till Johannes i Amiens-tympanet — särskildt till en trästaty i Musée des arts décoratifs (Legs Peyre), Paris[2] (fig. 137), som jag har svårt att föreställa mig vara yngre än 1200-talets slut[3] och som torde utgjort den förlorade gotländska statyns närmaste motsvarighet.[4]

SUNDRE: MATER DOLOROSA.

Af de andra arbeten, som enligt min mening kunna tillskrifvas Hamra-mästaren — stammande från

[1] Ursprungligen byzantinskt (se ofvan, s. 352). Det förekommer också bland änglarna i svicklarna innanför Öja-krucifixets ring.

[2] Afb. hos Migeon: Le Musée des arts décoratifs et la collection Émile Peyre (Gaz. de beaux-arts III: 34, s. 20) och i min anf. upps. i K. och konstn. 1913, s. 29.

[3] Migeon: a. a., s. 20, daterar den — utan motivering — till 1300-talet. Afsaknaden af kontrapost och andra 1300-talskaraktäristika gör dock ett äldre datum för mig sannolikt.

[4] Närstående de båda statyerna i Hamra synes den »Helgon-grouppe (J. Maria, Sanct Catharina och Christus)» varit, som Säve ännu vid 1800-talets midt såg i Gothem (se »Förklaringarna» till hans till Ant. top. ark. insända afbildningar af gotländska fornminnen, MS i Ant. top. ark.), senare jämte andra kyrkans skulpturer förvarade i kastalen och förstörda vid dess för ej länge sedan skedda sammanstörtande; Säves benämning »Sanct Catharina», synbarligen beroende på Wallins uppgift (Anal. Gothl. I, s. 1010), att kyrkan varit invigd till detta helgons ära, afser väl nämligen den sörjande Johannes (h. 1,22 m., furu, utan spår af polykromi) som i svårt skadat tillstånd dragits fram ur kastalens ruiner — den saknar hufvud, vänster arm och fötter — och som har rätt stor likhet med Hamra-bilderna. Möjligen har det hufvud af ett krucifix, som likaledes räddats (h. 0,26 m., ek, utan spår af polykromi) tillhört gruppen. — Gothem undergick en tillbyggnad omkr. 1280 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 214).

Fig. 138. Sundre. Mater dolorosa (Gotl. forns.).

dennes egen hand[1] — hafva tvenne tillhört Sundre, grannkyrka såväl till Öja som Hamra, och förvaras nu i Gotlands fornsal: en Mater dolorosa (fig. 138), ur en kalvariegrupp,[2] samt en sittande madonna (fig. 139),[3] båda väl ungefär samtidiga samt jämnåriga med kyrkans byggnad på 1280-talet,[4] således äfven med gruppen i Hamra. Åtminstone kan åldersskillnaden de båda statyerna emellan icke vara afsevärd, därtill likna de hvarandra i alltför hög grad — ansiktena äro så godt som identiska. I dessa ansikten äga vi prof på den typ, som är Hamra-mästaren egen och som är den, som nog så otympligt reproducerats af skulptören af bifigurerna i den kalvariegrupp, vi senast betraktat. Formen är tämligen fyllig med kinderna glatt rundade — en annan än Öja-Marias men däremot med beröringspunkter med flera af Öja-krucifixets svickelfigurer, Adam i Syndafall-scenen t. ex.[5] Uttrycket är bundnare, allvarligare, samtidigt som kroppsformerna äro kraftfullare och tyngre — Hamra-mästarens signum, som äfven här röjer sig. Men också i dessa verk träda konstnärens franska skolning och beroende af Öja-skulptören tydligt i dagen. Mater dolorosa följer i sin drapering exakt samma principer som dennes egen. Alla vecklinjer löpa hop mot de sammanlagda, lyfta händerna, mantel och underdräkt afgränsas ej — ens i polykromeringen — från hvarandra, bröstpartiet behandlas slätt och vecklöst, och mantelstramningen af tyget kring underarmarna, som nästan fastbindas däraf, är ju ett för Öja-Maria typiskt

[1] Äfven dessa arbeten har jag tidigare (Strängn.-Stud. I, s. 51, K. och konstn. 1913, s. 30, not 1) velat attribuera till Öja-mästaren själf; i Sv. konsth., s. 130, är Mater dolorosa dock redan betecknad som ett skolarbete.

[2] H. 1,18 m. Ek. Polykromi: hela dräkten guld, manteln ornamenterad med ett svårdechiffrerbart mönster i rödbrunt, grönt och svart och med rödt foder, hufvuddoket hvitt, randadt med brunt(?) och guld; karnationen gråskär, håret guld.

[3] H. 1,12 m. Björk. Bambinons hufvud och armar samt moderns högra hand afslagna, hennes krona förlorad. Polykromin (nästan helt och hållet förstörd): manteln guld med blågrönt foder, hufvuddokets foder hvitt och randadt på samma sätt som Mater dolorosas; håret guld.

[4] Roosval: Kirch. Gotl., s. 226.

[5] Jfr ofvan, s. 425—426 och s. 474, not 1.

Fig. 139. Sundre. Madonna (Gotl. forns.).

motiv. Hennes outvecklade ponderation har också här sin fulla motsvarighet; benets krökning kommer i Sundre blott bättre till sin rätt, på grund af att här den vänstra foten flyttats något bakom den högra. Till sist må händerna observeras: hållna rakt upp, den ena handen lagd innanför den andra, upprepa de en smula tafatt och synbarligen utan att konstnären rätt förstått afsikten därmed, ett motiv som exemplifieras hos flera af Öja-krucifixets svickelänglar och som kanske beror på den egenartade förebild, konstnären användt för desamma.[1]

SUNDRE: MADONNA.

Ännu icke studerade franska drag framträda emellertid hos Sundres sittande madonna. Lång, rak och frontal, med ett mångkantigt podium lagdt under fötterna, sitter hon på sin bänk, medan bambinon står upprätt på hennes vänstra knä. Posen tillåter ingen draperiernas »samling» på samma sätt som hos de stående statyerna.[2] Knäna hållas i samma höjd. Manteln är bredd öfver båda axlarna, dess vänstra kant drar en rätt markerad linje ned förbi den långsträckta bålen, och öfver vänster knä viker sig fodret upp i ett bredt slag. Mellan knäna löper tyget ut blott i en enda, föga betonad triangulär brytning, för öfrigt gå vecken perpendikulärt nedåt fortsatta af kjolens veck. Det är af intresse att anteckna dessa drag, då de återfinnas ett efter ett i en hardt när identisk form hos ett verk, jag redan i det föregående andragit på tal om Öja-krucifixet och bragt i nära samband med detta: Marie-kröningsgruppen af elfenben i Louvre. Himladrottningen, som där böjer sig fram för att mottaga den gyllne kronan ur sin gudomlige sons hand (fig. 140), har

[1] Hvarom se ofvan, s. 435, not 2.

[2] Man märke dock, hur, alldeles som där, kjolens veck sammankomponerats med mantelns!

Fig. 140. Maria (ur Marie-kröningsgrupp. Louvre, Paris).

visserligen på grund af den situation, hvari hon är framställd, fått in en mjukare linje i sin pose, men har för öfrigt i mantelarrangemanget och veckföringen så stor likhet med vår staty, att de ej uttryckligt behöfva påpekas. Jag fäster blott uppmärksamheten vid en detalj: den fullständigt plana behandlingen af bålen, hvarigenom denna kommer att verka nästan onaturligt uttänjd och hvari synbarligen gör sig gällande samma princip att icke genom en mera minutiös behandling af underdräkten införa ett nytt vecksystem konkurrerande med mantelns, som jag påpekat på tal om epokens stående figurer.[1] Att elfenbensgruppens datum torde ligga några år om ej före vår staty, så dock före Öja-mästarens resa till norden[2] — och det är naturligtvis han, bildaren af den franska 1200-talsskolan på Gotland, som äfven på denna punkt varit förmedlaren mellan Hamra-mästaren och hans franska förebilder — det torde för det sagda knappast vara af större betydelse. Isolerad midt i den fattigdom på bevarad elfenbensskulptur från tiden före seklets slut, som gruppen, vid sidan af Louvres Korsnedtagning, står bland de franska monumenten,[3] måste däribland en gång hafva funnits flera eller färre af likartad stilhållning och detta redan under 1260-talet — det decennium, för hvars uppfattning detta arbete ju närmast måste betraktas som en exponent — då dess tekniska fullkomning ej vittnar om något första pioniärförsök, utan förutsätter en redan mogen tradition.

Som ett utpräglad franskt motiv måste också den stående bambinon på Sundre-madonnans knä betraktas. Reiners[4] uppger visserligen, att detsamma i Frankrike saknas,[5] men han har bemötts af Schnüt-

[1] Se ofvan, s. 451.

[2] Se ofvan, s. 464, not 7.

[3] Jfr Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 363.

[4] Rhein. Chorgest., s. 36 (jfr samme förf.: Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg, Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 186).

[5] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 61, tror det vara uppkommet i Rhenländerna.

gen[1] och Josephi;[2] den franska konstens prioritet också för dess vidkommande torde ej kunna betviflas. Hur pass tidigt det där uppträdde, kan nu ej med bestämdhet afgöras. De äldsta exemplen därpå, jag känner — en rad elfenbensmadonnor i Villeneuve-lès-Avignon,[3] i Tello-Champagne-samlingen[4] och hos Pierpont-Morgan (corpusbild i retabel),[5] trämadonnorna hos Ed. Corroyer,[6] i Köln[7] och i Uppsala[8] m. fl. — stamma samtliga först från tiden strax före eller efter år 1300, men äro knappast afgörande för dess datering. Särskildt med hänsyn till afsaknaden af elfenbensplastik äldre än denna epok — och det är just inom denna, man är benägen söka motivets ursprung, så lämpadt som det är för dessa små oceremoniösa, för den enskilda fromheten afsedda små andaktsbilder — har man rätt att förutsätta tillvaron af äldre företrädare af motivet i fråga, så mycket mer som det redan samtidigt uppenbarar sig i Tyskland (madonna på korstol från Wassenberg [Kunstgewerbemuseum, Köln],[9] från omkr. 1290,[10] madonna i Maulbronn,[11] väl från omkr. 1300[12]), där det, som sagdt, icke kan vara autoktont. Hos båda de här nämnda arbetena är också fransk stilinfluens påtaglig,[13] hos Sundre-madonnan, som vi sett,

[1] Rec. af Reiners, Rhein. Chorgest. (Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 186), jfr samme förf.: Drei sitzende Holzmadonnen des XIV. Jahrhunderts (sammast. 1908, sp. 353).

[2] Werke plast. K. im Germ. Nat.-mus. Kat. n:r 633.

[3] Se ofvan, s. 467, not 1.

[4] Se ofvan, s. 415, not 6 till föreg. sida.

[5] Afb. hos Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 465; stilistiskt har bilden ännu mycket af 1200-talets tradition (a. a., s. 463).

[6] Se ofvan, s. 469.

[7] Se ofvan, s. 228, not 3.

[8] Se ofvan, s. 414, not 5; bambinon tar här ett steg från bänken, hvarpå modern sitter, upp i hennes knä (jfr nedan, s. 482, not 1).

[9] Afb. i Inv. Rheinpr. VIII: 3, pl. VII, Dehio-Bezold: Denkm. d. deutsch. Bildhauerk., 13. Jahrh., pl. 9: 1, Reiners, Zeitschr. f. christ. K. 1908, sp. 121—122, samme förf.: Rhein. Chorgest., pl. V, von Falke: Deutsche Schmelzarb., pl. 121, Clemen, Zeitschr. f. bild. K. XXXVIII, s. 102, Kemmerich: Frühmittelalt. Porträtpl., fig. 106, Renard: Köln, fig. 85.

[10] Reiners: a. a., resp. sp. 123—124 och s. 36 (Dehio: Handb. V, s. 496 och Renard: a. a., s. 103: omkr. 1300, Kemmerich: a. a., s. 224: 1287).

[11] Dehio-Bezold: a. a., 13. Jahrh., pl. 48.

[12] »Spätes 13. oder frühes 14. Jahrhundert» (underskrift till Dehio-Bezolds nyssnämnda afbildning). — Om andra något yngre likartade madonnor i Tyskland se nedan, kap. 10.

[13] Om Wassenberg-bilden se Reiners, Zeitschr. f. christl. K. 1909, sp. 120, samme förf.: Rhein. Chorgest., s. 35—36, Renard: Köln, s. 103, om Maubronn-madonnan, Dehio: Handb. III, s. 274. — Clemen: a. a., s. 103, gör uppmärksam på ett par tyska madonnor — på Maria-skrinet i domen i Aachen (afslutadt 1238; von Falke: a. a., pl. 99, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II, pl. 8: 1, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 121) och på Suibertus-skrinet i Kaiserswerth (före 1264; afb. hos von Falke: a. a., pl. 66, Clemen: a. a., s. 123) — som enligt hans mening äro inhemska förelöpare för den typ, Wassenberg-madonnan företräder; deras öfverensstämmelse därmed är dock i själfva verket särdeles ytlig, och bambinon är där *sittande*, ej stående.

icke mindre, och den stående bambinon på hennes knä kan enligt min uppfattning blott ytterligare understryka hennes nära afhängighetsförhållande af den franska konsten.[1]

9.

KRISTUS-BILDEN FRÅN VISBY DOM-KYRKA.

Ikonografiskt intresse erbjuder också en Kristus-bild (fig. 141), som från Visby domkyrka deponerats i Gotl. forns.[2] — en stor, kraftfull mansgestalt, naken med undantag af en mantel, som med några enkla kast draperats öfver figurens vänstra axel, och med hufvudet omgifvet af en stor, korstecknad och med strålformiga uttagningar dekorerad nimbus,[3]

[1] Som ett analogt exempel på, med hvilken försiktighet man har att draga slutsatser rörande ikonografiska motivs ursprung med ledning af det bevarade monumentsförrådet i olika länder, anför jag i detta sammanhang motivet med den upp ifrån bänken i moderns knä stigande bambinon. Att det är af fransk proveniens, är otvifvelaktigt — det förekommer på 1290-talet hos Étienne de Bonneuils Uppsala-madonna — men, medan det i Tyskland på 1300-talet förekommer upprepade gånger (se min anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 300, not 2, och R. de l'art chrét. 1913, s. 228, not 2) känner jag det, oberäknadt Uppsala-madonnan, blott från tvenne arbeten af franska konstnärer, en madonna af silfverbeslaget trä från 1300-talets början i Roncevaux (se Marquet de Vasselot: L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIIIe et XIVe siècles, Hist. de l'art II: 1, s. 956, fig. 572, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. XCIII: 6) och en elfenbensdiptyk från seklets slut i Kremsmünster (Österrike; se Koechlin, R. de l'art chrét., s. 400—401, afb. s. 401).

[2] H. 2,09 m. Ek (massiv). Fingrarna stympade, en del af glorian afslagen. Polykromi: manteln röd, bårdad med guld och med grönt foder; karnationen gråskär, hår och skägg svarta; glorian guld med rödt kors. — Möjligen är det denna bild som afses af Wallin: Anal. Gothl. (opag. kvart, häftet: Templa urbis Wisby) i hans beskrifning af de »Imagines Sanctorum», han 1742 lät nedtaga från kyrkohvalfvet: »En bild, som sades wara Judas Ischar[iot]. Men efter han höter til med högre hand, menar jag det skall wara *krigsknechten som slog Kts* en kindpust. Duger at stå i kyrckian och skräma foglar» [sic!].

[3] Märklig är också denna gloria med dess öfver periferin skjutande kors. I äldre tid är den mycket vanlig. Det första exemplet, jag känner därpå, är i en miniatyr i det s. k. Autun-sakramentariet i seminariebiblioteket i Autun, skrifvet omkr. 845 (Delisle: Le sacramentaire d'Autun, Gaz. archéol. 1883, pl. 23; om dess datum se a. a., s. 154—155), sedan upprepas formen otaliga gånger. Ännu på 1100-talet möter man den ofta — så, för att nämna några nordiska monument, på vårt Broddetorp-antemensale, på antemensalerna från Lisbjerg och Odder och tympanet i Petersportalen af domkyrkan i Schleswig (1182—1192, se ofvan, s. 249, not 9, till föreg. sida) — men på 1200-talet blir den i hög grad sällsynt; från detta sekel har jag blott antecknat dess förekomst bland kalkmålningarna i Jellinge i Danmark — som jag själf åtminstone är böjd att tro stamma från 1200-talets början (se s. 346, not 2) — i en tympanonrelief i S:t Johanneskirche på ön Föhr, hvilken kyrka skall vara byggd först vid sistnämnda tid (Inv. Schleswig-Holstein II, s. 649, fig. 1628), på ett skånskt graveradt kopparkrucifix i Hist. mus., Lund, som åtminstone ej behöfver anses vara äldre, en väggmålning från århundradets förra hälft i münstern i Bonn (Inv. Rheinprovinz V: 3, fig. 44, Clemen: Rom. Wandm. d. Rheinl., pl. 29) samt hos den tronande Kristus, målad i ett fyrpass på västkorets läktare i domen i Naumburg (Schmarsow: Bildw. d. Naumb. Dom., pl. XIV) och alltså från seklets 3:e fjärdedel (se s. 369—370). Från senare tid känner jag den blott från ett par enstaka, hvarandra närstående monument, båda böhmiska tafvelmålningar (i Sammlung Kaufmann, Berlin och Sammlung Przibram, Wien) från omkr. 1400 (se Burger: Deutsche Mal., s. 175, fig. 201—202), där formen i fråga, halft ornamentaliserad som den är, förefaller vara upptagen som ett arkaiserande kuriosum.

synbarligen en afläggare af den ännu på 1200-talet rätt ofta förekommande »snäckskalsglorian».[1] Armarna håller han lyfta. Med sin högra hand har han synbarligen gjort en välsignelsegest, i sin vänstra har han hållit ett nu förloradt föremål. Under bröstet blöder sidosåret, fötterna bära märken af spikarna, som genomborrat dem. Det är närmast Kristus som »smärtornas man» (Schmerzensmann, Christ de pitié), som här förefaller vara återgifven, den korsfäste, som utställer sina sår till beskådande, bevekande en hårdnackad mänsklighet genom dessa tecken på sin kärlek och sitt lidande för dess frälsning. Men smärtomannen, som i sista hand torde återgå på en gammal bild i Det heliga korsets kyrka i Jerusalem, tyckes i västerlandet ej vara känd förrän vid 1300-talets början — i Italien tidigast och först senare i Frankrike och andra cisalpinska länder.[2] Gifvetvis har också vår bild mera af triumf än lidande, och kroppens sår bäras som segertecken. Man kunde i ena handen tänka sig

Fig. 141. Visby, domkyrkan. Kristus (Gotl. forns.).

[1] I den franska skulptur, som här sysselsätter oss, återfinnes den dock ingenstädes, såvidt jag vet, med ett undantag: glorian bakom Amiens' »Vierge dorée» — ett icke alldeles ointressant faktum.

[2] Se Mâle: L'art rel. de la fin du moyen âge, s. 94—95, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 525. Ett undantag utgör kanske en sachsisk miniatyr i Hof- und Staatbibliothek, München (Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 195), men dess datum är osäkert, åtminstone är det ej äldre än omkr. 1200-talets midt (se Haseloff: a. a., s. 329, samma datering hos Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal., s. 143). — I Sverige känner jag intet exempel på motivets förekomst förrän från 1400-talet, oberäknadt en ristning på undersidan af en 1300-tals-patén från Västerås' domkyrka (St. hist. mus., Montelius: St. hist. mus. Vägledn., sal 5, n:r 3—4 D, jfr Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 658, 702: Kristus sittande på sin graf, visande sina sår; från 1300-talet är kanske också en annan patén från Öfver-Gran, Uppl. [St. hist. mus., Hildebrand: a. a. III, fig. 588], med en stående Kristus, fullt beklädd, men med en öppning i dräkten visande sidosåret).

en segerfana och betrakta vår staty som en framställning af Den uppståndne Kristus, hvilken stundom återgifves med detta attribut, men samtliga de exempel därpå jag känner — de äro för öfrigt ej många[1] — förskrifva sig från senmedeltiden, och osäkert är om typen tidigare uppstått.[2] Det är i stället en annan Kristustyp, som man erinrar sig vid bildens betraktande: världsdomens triumferande judex. De lyfta händerna och lemmarnas sårmärken, hans makts och hans barmhärtighets vittnesbörd,[3] äro ju öfver allt för denna välkända karaktäristika, visst icke blott i Frankrike. Men här är en observation att göra: medan annorstädes, såvidt jag vet, sittande Världsdomar-bilder äro de ensamt förekommande, finnas i Frankrike åtminstone tvenne exempel på, att Kristus i Världsdom-scener framställes stående, nämligen i tympanet i sydportalen af katedralen i Saint-Omer[4] och i kyrkans i Saint-Sulpice-de-Favières västportal,[5] båda belägna inom centrum för den franska stilriktning, vi behandla, Nord-Frankrike.[6] På det förstnämnda tympanet lyfter han båda händerna i samma höjd, på det sistnämnda håller han i sin vänstra hand en kalk, medan han — som här i Visby — sträcker upp sin högra, på båda blott beklädd af en öfver den ena axeln kastad mantel. Jag finner det därför särdeles antagligt, att det förlorade föremål, som burits af vår Kristus-staty, just varit en kalk, och att vår bild, sällsam som den är och vid denna tid och utan andra motsvarigheter än de nämnda, ingenting annat är än en direkt upprepning af de anförda tympanonbilderna eller rättare, att den ansluter sig till samma schema som de, hvilket måhända under 1200-talets senare

[1] Statyer från Helsinge (Danmark; Nationalmuseum, Köpenhamn, Jensen: Nat. mus. Middelald. og Renæss. Vejledn. n:r 650 [fanan förlorad]), i Johanniskirche i Thorn (Inv. Westpreussen II: 1, pl. s. 260—261), i Sammlung Schnütgen, Köln (Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 53: 3), i slottskyrkan i Opherdicke (Inv. Westfalen, Kr. Hörde, pl. 16: 3, [fanan förlorad]), i Råda (Västergötl.; Fischer, Sv. kyrk. Västergötl. I, fig. 214 [fanan förlorad]), från Toresund (Södermanl., Kyrkomus. i Strängnäs; af Ugglas: museets kat. n:r 79).

[2] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 288, nämner trenne exempel från Finland — statyer från Nousis (St. hist. mus., Helsingfors), Tövsala (samma museum) och Reso — som enligt honom skulle stamma redan från 1300-talets senare hälft; skälen för denna datering (a. a., s. 75—76) förefalla mig dock åtminstone ej ovillkorligt bindande. Helsingebilden skall vara från omkr. 1400 (Jensen: a. a., n:r 650), Thorn-Kristus är daterad 1497; bilden i Sammlung Schnütgen är från omkr. 1500 (Witte: a. a., s. 77), likaså den i Opherdicke och i Kållands-Råda (Fischer: a. a., s. 203), medan den från Toresund torde vara ännu något senare (af Ugglas: a. a., n:r 79).

[3] Se Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 414—415. Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, s. 66, not 2.

[4] von der Mülbe: Darstell. d. jüngst. Ger., pl. XV.

[5] von der Mülbe: a. a., pl. XV.

[6] Saint-Omer i departementet Pas de Calais, Saint-Sulpice-de-Favières i Seine-et-Oise.

hälft ej varit så ovanligt, som det förefaller af de två ensamt bevarade exemplen därpå.[1]

En stilistisk undersökning ställer det nämligen utom tvifvel, att Visby-statyn utgått ur den fransk-gotländska skola, vi här syssla med. Ansiktet är ingenting annat än en något förgrofvad kopia af Öja-krucifixets, hår och skägg äro en förenkling af dettas. På ömse håll återfinnes den spetsiga kam, hvarmed skenbenen markeras. Mantelns veck äro »samlade» upp emot högra axeln — man kommer för öfrigt att här erinra sig vissa af den »klassiska» stilens alster i Reims, »Odyssevs» t. ex. — och deras rätvinkliga och rätliniga brytningar äro af alldeles samma slag som de, som lifva krucifixets ländkläde. Att icke Öja-mästaren svarar för detta nog så ståtliga, men en smula grofva arbete, synes mig dock visst. Aktbehandlingen är ännu mer summarisk och schematisk än hos honom, de enskilda kroppspartierna, såsom fötterna och halsen, sakna alldeles den delikatess, han trots sin brist på anatomiskt realintresse skulle förmått gifva dem, hvarje ansats till kontrapost saknas. Men icke heller med Hamra-mästaren erbjuder Visby-Kristus' skulptör några egentliga öfverensstämmelser, och jag måste betrakta honom som en individ för sig, en icke föraktlig infödd snidare — himmelsvidt höjd öfver upphofsmannen till Hamras otympliga Johannes och Maria — hvilken dock inga andra arbeten på ön äro att med säkerhet tillskrifva, en af dem, som flockades kring den franske konstnärens ateljé och hvars verksamhetstid alltså bör — liksom mästarnas till de närmast nedan omtalade skulpturerna — vara att förlägga till seklets sista fjärdedel.

FATTIGSTOCKEN I VALLSTENA.

Kvalitativt äro dessa skulpturer skäligen obetydliga, men den ena af dem, en med reliefer sirad fattigstock i Vallstena (fig. 142: a—b)[2] är af intresse för de nya anknytningspunkter med fransk konst, den erbjuder. Stocken är en parallellipiped med den öfre delen afsnörd medelst en odekorerad, flat hålkäl. I underdelen är kärnpartiet så djupt indraget, att hörnen kunnat förvandlas till rundt om frilagda kolonner, uppbärande små fialer

[1] von der Mülbe: a. a., s. 61, 62, daterar de franska tympana till 1300-talet, förvisso utan skäl. Saint-Omer-portalen är enligt Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 250, från 1200-talets slut och Saint-Sulpice-tympanet är förvisso ej yngre (Lefrançois-Pillion: a. a., s. 250—251, upptar detsamma i sin förteckning på 1200-talsmonument, dock utan att precisera dateringen). Själf ser jag intet, som hindrar, att åtminstone det förra kan tillkommit redan före ingången af seklets sista fjärdedel. Osäkra som deras data äro, kan jag under alla omständigheter lika litet som i fråga om motivet: de sörjande änglarna i Öja tillmäta dem någon betydelse för frågan om vår bilds samband med den gotländsk-franska skolans hufvudmästare och dennes egen verksamhetstid, helst som stående Kristus-bilder — må vara ej som här af smärtoman-typ — ju (på portaltrymåerna) tillhöra det franska 1200-talets mest älskade sujeter.

[2] H. 1,61 m. Ek. Polykromin förstörd. Otillfredsställande afb. hos Hildebrand, Månadsbl. 1890, fig. 55, samme förf.: Kyrkl. konst, fig. 281, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 272; beskrifven af Brunius: Gotl. konsth. II, s. 234—235.

Fig. 142: a. Vallstena. Fattigstock.

och förbundna af spetsiga, i korsblommor utlöpande bågar. Under de arkader, som på detta sätt framställts, ses i hög relief Kristi uppståndelse — trampande på de båda sofvande, med svärd och hillebard beväpnade krigsknektarna,[1] går Frälsaren ur griften, lyftande en liten segerfana — medan de tre heliga kvinnorna, som besökte grafven påskdagens morgon, skrida, en på hvarje af stockens öfriga sidor, fram däremot med salvokäril i sina händer.[2] På öfverdelen, inställda under hvar sin båge, knäböja trenne änglar, en med rökelsekar, två med salvokäril,[3] medan den fjärde sidan upp-

Fig. 142: b. Vallstena. Fattigstock.

[1] Ett såvidt jag vet exempellöst motiv, kanske beroende på bristande platsutrymme, af hvilket skäl också hvarje antydan om sarkofagen uteslutits. Kompositionen följer för öfrigt den typ, hvarpå redan mycket ålderdomliga exempel kunna andragas, men som blir vanlig först med 1200-talet(Meyer: Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden?, Nachr. v. d. Gesellsch. d. Wissensch. z. Göttingen 1903, s. 243, 245, Detzel: Christl. Ikon. I, s. 471, 478, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 528—529, Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 163); så också i Frankrike (se Måle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 229, samme förf.: L'art rel. de la fin du moy. âge, s. 51—52, Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 229).

[2] Figuren på den sida, som i stockens nuvarande uppställning är vänd inåt kyrkans vägg och för mig varit oåtkomlig, beskrifves af Brunius: a. a. II, s. 234: »Ett helgon med rundgloria har ett rökelsekar [Brunii beteckning för salvokärilen] i den vänstra handen och lägger den högra på bröstet.» — En af kvinnorna gör en välsignelsegest — troligen en vantolkning af den hälsningsåtbörd, riktad till den vid grafven vaktande ängeln, som i framställningarna af kvinnorna vid grafven ofta förekommer.

[3] Hos den ena skadadt.

tages af en järnlucka, tillslutande förvaringsrummet för de insamlade penningarna.[1]

Det är närmast de gängliga svickelbilderna på Öja-mästarens stora krucifix, som intresserat upphofsmannen till Vallstena fattigstock och som återklinga i hans smala, oproportionerliga figurer. En blick på de fromma kvinnorna klargör omedelbart hans ställning till förebilderna. De »samlade», kring armarna stramande mantlarna äro ju tillräckligt signifikativa.[2] Ansiktena — både kvinnornas och Kristi — ha motsvarigheter i Öja. De knäböjande änglarna kunna jämföras med Matteus-symbolen sammastädes. Men mest uppseendeväckande är arbetets egen arkitektoniska form. Ingenstädes ifrån, från Gotland lika litet som annars, kan något motstycke därtill påvisas. En »Opferstock» som den i Burkarduskirche i Würzburg,[3] ungefär jämnårig med vår[4] och för öfrigt den enda utomgotländska, jag känner från så ålderdomlig tid, är ju af helt annan gestaltning. De gotländska exemplaren[5] äro af olika form och utsmyckning, alla dock fullkomligt afvikande från ifrågavarande. I själfva verket erinrar mig Vallstena fattigbössa om intet så mycket som om något så fjärranliggande som trymåerna i vissa franska 1200-talsportaler — t. ex. trymån i nordportalen af kyrkan i Villeneuve-l'Archevêque[6] — eller de dekorerade,

[1] Stocken, upptill gördlad med ett af en zigzaglinje ornamenteradt järnband, är däröfver försedd med en framtill snedt affasad träkam af obekant funktion. Månne därpå varit målad en skrift vädjande till den kyrkobesökande menighetens barmhärtighet som så ofta på fattigbössor från nyare tid?

[2] Öglan, i hvilken hos den ena mantelstoffet skjuter upp öfver underarmen, återfinnes bland änglarna i Öja (se särskildt den tredje från höger i den vänstra gruppen) liksom också hos Mater dolorosa i Hamra (jfr äfven t. ex. Maria i Korsnedtagningsgruppen i Louvre och den ena af de båda änglar, som tillhöra Marie-kröningsgruppen sammastädes!).

[3] Leitschuh: Würzburg, fig. 8, Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., pl. II—IV.

[4] Från omkr. 1280 (se Pindar: a. a., s. 17, 20—21, 170).

[5] T. ex. i Stånga (Hildebrand, Månadsbl. 1890, fig. 54, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 271, synlig också på min afb. ofvan, fig. 65), i Björke (Gotl. forns., Hildebrand: a. a., resp. fig. 52 och 268) — båda med ett liggande lejon — i Dalhem (Gotl. forns., Hildebrand: a. a., resp. fig. 53 och 269), Västkinde (Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 60), Martebo (Roosval, Sv. kyrk., Gotl., I, fig. 93), Hejnum, Etelhem (Gotl. forns.), hvartill kommer ännu ett exemplar från Vallstena (Gotl. forns.; Hildebrand: a. a., resp. fig. 56 och 270) samt den i sten utförda fattigbössan i Bunge (se ofvan, s. 40, 303). Data för dessa arbeten — med undantag af det i Bunge — äro betydligt osäkra; att åtminstone stocken i Stånga, kanske ock stockarna i Hejnum, Dalhem och Björke äro från 1200-talet, är åtminstone i hög grad antagligt. Stocken i Västkinde — af samma slag som den i Martebo — är af Ambrosiani (a. a., fig. 60, underskrift) betecknad som ett 1300-talsarbete, den yngre stocken i Vallstena är troligen ännu senare (jfr Hildebrand, Månadsbl. 1890, s. 138).

[6] Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 113. Kyrkan är belägen på gränsen mellan Bourgogne och Champagne, skulpturen tillhör dock den nordfranska stilriktningen (se Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 200, 203) och enligt min mening närmast den parisiska under 1200-talets senare hälft, må vara att den här något förgrofvats (se särskildt väggstatyerna, Vitry-Brière: Doc. de sculpt. franç. I, pl. LI: 1—2; Michels yttrande [a. a., s. 158]: »c'est, dans les figures des piédroits, une influence rémoise qui se fait sentir, mais dans les

på hörn ställda murdelar (soubassements), hvilka i katedralens i Rouen transeptportaler[1] eller i Lyon-katedralens västportal[2] uppburit de stora väggstatyerna. Den parallellepipediska grundformen är på samtliga ställen densamma, och hörnen markeras öfverallt af smala kolonnetter förbundna af bågar; i Rouen och Lyon fylla änglabilder här och hvar svicklarna under dessa bågar,[3] medan däremot i Villeneuve-l'Archevêque smala enkelfigurer inplacerats därunder på samma sätt som de heliga kvinnorna på Vallstenastocken. Helt visst, dess mästare hade vid dess förfärdigande — kanske först vid pass år 1300[4] — att tillgå teckningar efter arkitekturdelar af nämnd art förefintliga i den franskfödde Öja-mästarens ateljé, och jag ser i detta förhållande ett klart bevis på, att denne själf, som jag redan (s. 469) af andra skäl hållit för troligt, i sitt hemland stått i omedelbar gemenskap med tidens stora monumentalskulptörer och byggnadsdekoratörer, kanske en gång varit en ibland dem.[5] Det är hans nedärfda känsla för konsekvent arkitektonisk form, som kommit Vallstena-snidaren, kanske en underordnad medhjälpare i hans verkstad, att bryta med den gutska bygdekonstens pittoreska snickartradition och att vid utförandet af sin beställning bygga upp en massiv och statiskt afvägd praktpjäs, som godt skulle kunnat ingå som led i någon monumental byggnadskomposition.

KRISTI GRAFLÄGGNING I LAU.

Möjligen kan man i viss mån spåra mästarens intresse för ett samarbete mellan arkitektur och plastik hos en liten relief, framställande Kristi graflägging, i Lau[6] (fig. 143), om man har rätt att betrakta densamma som

parties de sa statuaire où Reims voisine avec Amiens,» förefaller mig oförklarligt, om därmed verkligen afses den från Amiens influerade äldre skulptur i Reims, som jag omtalat ofvan, s. 443, och ej, hvad dock ej af sammanhanget synes framgå, den del af Reims-plastiken, som har samband med »Vierge dorée»-portalen).

[1] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXII: 3, Lefrançois-Pillion: Port. lat. de la cath. de Rouen, fig. 7—12, 15, 17, 19, 20, 23, 26, 33, 35, 37, 39, 46, 53—55, 57—59, 62.

[2] Afb. hos Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXII: 1—2, Bégule: La cathédrale de Lyon (Paris 1911), s. 59, 65, 67, Lefrançois-Pillion: Port. lat. de la cath. de Rouen, fig. 65. Portalen återgår, ehuru tillkommen först efter 1308, tvifvelsutan direkt på Rouen-portalerna (Bégule: a. a., s. 57—58, 68—69, Lefrançois-Pillion: a. a., s. 226—227, samme förf.: Sculpt. franç., s. 201, 244, Boinet: Sculpt. de la cath. de Bourges, s. 147).

[3] Medan de nedre fälten här fyllas af kvadratiska relieftaflor, placerade den ena öfver den andra.

[4] Då Vallstena, enligt Roosval: Kirch. Gotl., s. 227, undergick en större ombyggnad (det n. v. korets tillkomst).

[5] Angående det nära sambandet, stundom identiteten mellan arkitekt och skulptör vid större anläggningar se ofvan, s. 40, not 1; jfr också det nya uttalandet af Vöge, Zeitschr. f. bild. K. XLIX, s. 194.

[6] H. 0,36 m. (bredd 0,38 m.). Ek. Polykromi: samtliga dräkter guld med bårder af tvenne svarta linjer och rödt foder, skorna svarta, svepningen hvit med gyllne bård och rödt foder; Johannes och Maria hafva gyllne hår, Nicodemus och Josef svart, Kristus rödbrunt hår och skägg; Johannes bok svart och guld, likaså sarkofagen. Beskrifven af Brunius: Gotl. konsth. III, s. 89.

afsedd att tjäna som »slutsten» i ett af kyrkans hvalf — den torde i så fall vara tillkommen omkr. 1290, då koret i Lau byggdes[1] — något som reliefens egendomligt cirkelrunda form verkligen synes tala för. Något mästarens egenhändiga arbete är reliefen dock icke, snarast vore jag böjd att tillskrifva den upphofsmannen till Mater dolorosa och Johannes i Hamra, hvilkas ansiktstyper man här tycker sig känna igen.[2] Komposi-

Fig. 143. Lau. Kristi graflägging.

tionen med Nicodemus och Josef af Arimatia lyftande den döde Frälsaren ned i sarkofagen samt de sörjande Maria och Johannes erbjuder intet märkligt.[3] Påpekas må dock, att sarkofagens likhet med en »båtlik bädd», som Brunius[4] riktigt nog anmärker på, väl beror därpå, att konstnären

[1] Roosval: Kirch. Gotl., s. 218 (s. 173: 1287); långhuset uppfördes på 1270-talet (a. a., s. 159, 218), men detta datum torde vara något för tidigt för att passa vår relief.

[2] Märk för öfrigt det sätt, hvarpå Maria fattar med den ena handen kring den andra, detsamma som förekommer hos flera Öja-krucifixets änglar!

[3] Se Detzel: Christl. Ikon. I, s. 445—446, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 524, Kraus: Gesch. d. christl. K. II: 1, s. 348. — Mâle: L'art rel. de la fin du moy. âge, s. 129, förnekar förekomsten af Kristi graflägging-framställningar efter detta schema under 1200-talet i fransk konst, men, som Lefrançois-Pillion: R. de l'art chrét 1913, s. 288, påpekat, med orätt.

[4] A. a. III, s. 89.

missförstått en detalj i den förebild, han haft till hands, den långa svepning, hvari den döde ofta sänkes i grafven och hvars ändflikar, dragna uppåt vid hvardera kortsidan af sarkofagen, verkligen gifva densamma ett visst båtformigt utseende — så i tympanet i Portail de la calende i Rouen, så på ett par franska (1300-tals-)reliefer af elfenben i Königl. Staatssammlung i Stuttgart[1] och Vatikanmuseet i Rom[2]. En annan egendomlighet, som jag i förbigående påpekar, utan att jag dock kan föra den tillbaka på något uppslag från franska mönster — lika litet som den nyssnämnda, ehuru de exempel på presumerade förebilder, jag omnämnt, visar att detta dock är tänkbart — är den inskrift: SEPVLCRVM DOMINI, som i vackert formade majuskler läses längs sarkofagens öfre kant. Från ett enda monument känner jag ett motstycke därtill, kopparantemensalet från Oelst i Danmark,[3] ett enligt min förmodan sachsiskt arbete från tiden omkring eller närmast efter 1100-talets midt. Jag har i det föregående (s. 91—92) sökt göra troligt att dylika drifna kopparantemensaler — må vara af en annan typ än Oelst-altaret — en gång förekommit också på Gotland, trots att de där nu alla äro försvunna, och kanske får också denna omständighet tillmätas en viss betydelse som indicium på, att så förhållit sig.

KRUCIFIXET I ALBÖKE OCH MADONNAN FRÅN ALGUTSRUM.

Det framgår redan af dessa exempel, hvilket intryck Öja-mästaren gjort på Gotland och hur många mästare som omedelbart tagit intryck af hans stil. I det följande skola vi också se, att hans betydelse icke inskränkt sig till dessa fall, utan att han, som jag redan i korthet antydt, i själfva verket betyder den viktigaste faktorn för utvecklingens pådrifvande, som ännu uppenbarat sig på ön. Hans uppträdande där har synbarligen varit af rent sensationell natur och hans ryktbarhet vidsträckt. Hur vidsträckt, synes bäst däraf, att, af åtskilligt att döma, bland hans lärjungar räknats äfven män af icke gotländsk nationalitet, öländingar, af hvilka den ene utfört en madonna, som från Algutsrum kommit till Kalmar museum[4] (fig. 144), den andre ett krucifix, ännu befintligt i Alböke.[5] Detta senare är gifvetvis ej obetydligt yngre än Öja-

[1] Goessler och Baum: Führer durch die Staats-Sammlung väterländischer Altertümer in Stuttgart (3:e uppl., Esslingen a. N. 1908), pl. XXVIII.

[2] Afb. hos Koechlin, R. de l'art chrét. 1911, s. 391.

[3] Hvarom se ofvan, s. 349, not 1; inskriften lyder här blott: SEPVLCRVM.

[4] Bæhrendtz: Kalmar museum. Vägledning för besökande (3:e uppl., Kalmar 1910), n:r 446: b. H. 2 m. Bildens vänstra underarm och krona (?) samt barnets hufvud förlorade. Polykromi: spår af rödt, hvitt och blått (Uppgifter välvilligt meddelade af lektor F. Bæhrendtz).

[5] Figurens h. 1,10 m. Korset (h. 2,15 m.) nygjordt. Polykromi (förnyad): ländklädet guld, hår och skägg rödbruna, törnekronan grön; den till krucifixet hörande ringen i grönt, hvitt och blått med gyllene rosor (Uppgifter välvilligt meddelade af kand. A. Billow).

krucifixet — väl från omkr. 1300,[1] då ländklädets veckning närmast motsvarar det strax nedan[2] behandlade krucifixets i Fröjel och det liksom detta bär en törnekrans i stället för krona — men dess beroende af den franske mästarens praktfulla arbete är i ögonen fallande; den otympliga form för öronen, som vi där iakttogo, återfinnes t. ex. också här, likaså ringen kring korsarmarna med dess palmettrad och stora rosor.[3] Än påtagligare är Öja-mästarens stil skönjbar hos Algutsrummadonnan, som snart sagdt ingenting annat är än en kopia efter den sörjande modern i den gotländska kyrkan — en något provinsiellt förplumpad visserligen, uttryckslösare, slappare i linjerna[4] — och hvars datum därför ej torde ligga långt efter hennes.[5] Vid sidan af en madonna från Jumkil (Mus. för nord. forns., Uppsala),[6] som jag tillskrifvit en Étienne de Bonneuils lärjunge[7] och som alltså tillkommit under direkt inspiration från franska förebilder, torde hon för öfrigt utgöra det äldsta exemplet i svensk konst på stående madonnor, som i Tyskland ännu på 1200-talet äro sällsynta,[8] medan de ju

Fig. 144. Algutsrum (Öl.). Madonna (Kalmar museum).

[1] Af Anderson: Öland (Kalmar 1911) s. 21 är det dock dateradt alltför sent till 1400-talet.

[2] S. 503—506.

[3] Korset är, som sagdt, modärnt, men ringen är bevarad, nu fäst som dekoration rundt en sengotisk madonnastaty på en af kyrkans väggar.

[4] Märk den bondska förkärlek för ovidkommande smådetaljer, som yttrar sig i kjollinningens krusighet med dess enformigt upprullade voluter — en reminiscens från det äldre, byzantiniserande 1200-talet (jfr ofvan, s. 237) — kontrasterande mot de enkla vinkelbrytningarna hos den gotländska Mater dolorosa.

[5] Ej in på 1300-talet så som Bæhrendtz: a. a., n:r 446: b uppger.

[6] Afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 302 och R. de l'art chrét. 1913, s. 227.

[7] Se mina anf. upps. resp. s. 302—303 och s. 229.

[8] Se Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 198, jfr Witte: Skulpt. de Samml. Schnütgen, s. 37. Det äldsta plastiska exemplet är trymåmadonnan i (den fransktinfluerade) Paderborn portalen. Den egendomliga stående madonnan i S:ta Maria im Kapitol (Inv. Rheinprovinz VII: 1, fig. 174, Kugler: Rheinreise 1841) Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte II, Stuttgart 1854, afb. s. 258) tror jag däremot icke stamma från så ålderdomlig tid som 1200-talets förra hälft, så som hon i allmänhet förmenas göra (Inv. Rheinprovinz VII: 1, s. 240, Kugler: a. a., s. 258, jfr Bode: Gesch. d. deutsch. Plast. ., s. 72; Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II, s. 217, för henne t. o. m. till 1100-talet); enligt min egen mening — som jag i annat sammanhang ämnar utveckla — är hon en arkaiserande upprepning af ett äldre original från omkr. 1300 eller senare (obs.

däremot i Frankrike otaliga gånger förekomma på kyrkoportalernas trymåer åtminstone allt ifrån den laonska västportalens tid;[1] typen har väl där uppstått — möjligen under inflytande från byzantinsk konst — i samband med gotikens vertikalsträfvande.[2]

Redan under förkristen tid stod Öland i konstnärlig förbindelse med Gotland. En runsten på Köpings kyrkogård har tvifvelsutan gotländskt ursprung,[3] och konstimporten därifrån har fortgått under medeltiden: de med visshet på Gotland huggna funtarna i Algutsrum,[4] Bredsätra[5] och Egby[6] vittna med bestämdhet därom. Däremot förefaller mig en funt i Alböke,[7] som visserligen står den gotländsk-byzantinska skolans reliefstil nära,[8] men som uppvisar vissa egendomligheter, såvidt jag vet okända på Gotland (figurerna inställda under en rundbågefris, ej arkader), snarast vara att betrakta som en infödd, på Gotland skolad stenhuggares alster, och utan att jag varit i stånd att underkasta saken en tillfyllestgörande granskning, håller jag det icke för uteslutet, att de likheter, Roosval[9] upptäckt mellan vissa gotländska och öländska kyrkobyggnader samt i sten huggna arkitekturdetaljer[10] och som han förklarar genom antagandet af en gotländsk byggmästares besök på Öland på 1260—1270-talen,[11] helt enkelt bero på de studier, som på den senare ön hemmahörande

bambinons pose och uppvikta fotblad [hvarom se nedan, s. 495, 496]; jfr Dehio: Handb. V, s. 278: »rom. stilisiert, aber sehr eigenartig und fast unmöglich in die uns bekannte Entwicklung einzuordnen»). Icke heller den madonna, som Fett: Billedhuggerk. i Norge, s. 65 anför som motivets äldste representant i Norge och för till 1200-talets midt, en staty från Spydeberg (Oldsagsamlingen, Kristiania; Fett: a. a., fig. 104) kan hafva den ålder, som påståtts; i mina ögon är hon ett otvifvelaktigt 1300-talsarbete.

[1] Lefrançois-Pillion: Sculpt. franç., s. 45.

[2] Jfr Tikkanen, Finsk tidskr. LXVII, s. 329.

[3] Se ofvan, s. 246, 267, not 1.

[4] Afb. hos Anderson: Öland, s. 23. Funten tillhör »den vilda stilens» tid (se ofvan, s. 55).

[5] Afb. hos Anderson: a. a., s. 24. Jfr t. ex. den ofvan, s. 247, omtalade funten i Borreby (Skåne).

[6] Afb. hos Anderson: a. a., s. 27. Tillhör »den vilda stilen». — Förekomsten af Gotlandsfuntar på Öland är i korthet påpekad af Roosval: Kirch. Gotl., s. 153.

[7] Hildebrand, Månadsbl. 1897, fig. 9, samme förf.: Sv. medelt. III, fig. 421, Anderson: a. a., afb. s. 21.

[8] Duckworth, Proc. of the Cambr. ant. soc. XV, s. 23 påpekar figurernas likhet med relieferna på Bro kyrkas fasad.

[9] Kirch. Gotl., s. 153.

[10] Utom de af Roosval: a. a., s. 153 gifna exemplen, se vissa nu nedbrutna, men genom äldre afbildningar kända portaler: i Högsby (afb. hos Anderson: a. a., s. 36, Steffen: Rom. småk., s. 52), Algutsrum, Långlöt och Glömminge (afb. hos Steffen: a. a., s. 42, 47, 51).

[11] Gärdslösa kyrka, en af de i detta sammanhang nämnda kyrkorna, har af Steffen: a. a., s. 72, alltför tidigt daterats till omkr. 1225.

arkitekter gjort i Visby och på den gutska landsbygden, dit det blott bort vara naturligt för närboende nordiska konstutöfvare af olika slag att ställa sin lärlingstids vandringar. Jag menar, kort sagdt, att vi här på Öland, där både Roma och Solberga kloster voro i besittning af jordegendomar[1] och Visby-franciskanerna uppburo en årlig penningtribut (från »Convivium sancte Katerine» i Bredsäter),[2] ett självständigt provinsiellt konstlif blomstrat under en nog så liflig påverkan från de gotländska ateljéerna och att byggnads-»hyttorna» därstädes — på samma sätt som konstverksamheten här och hvar på fastlandet, efter hvad man åtminstone har vissa skäl att förmoda — ställde sig under gotländskt direktiv och mottogo impulser därifrån.[3] Att mästarna till krucifixet i Alböke och madonnan i Algutsrum verkligen varit öländingar, finner jag följaktligen i hög grad sannolikt, äfven om bindande bevisning därför torde vara omöjlig att förebringa, och att detta förhållande, som sagdt, kan tagas som vittnesbörd om den ryktbarhet, den franska skolan på Gotland ägde äfven utanför öns gränser.

KRUCIFIXET FRÅN ÖSTERHANINGE.

Det har för öfrigt icke varit från Öland allena, som lärjungeskaran kring skolans hufvudmästare rekryterades. Också från ett annat landskap, Södermanland, är det tydligt att åtminstone en mästare kommit, den nämligen, som för Österhaninge kyrka därstädes snidat ett stort triumfkrucifix (St. hist. mus.).[4] Ett rent gotländskt drag är här palmettdekorationen längs korsets armar, som ju annars är fullständigt okänd på fastlandet,[5] medan frånvaron af de armarna omfattande ringen tydligt nog bevisar konstnärens icke gotländska nationalitet. I draperingen af ländklädet, i kroppens proportioner och anletsdragen är Öja-mästarens inverkan påtaglig; de slutna ögonen och törnekronan af en form, som på Gotland påträffas först hos krucifixet i Fröjel,[6] tala dock för att förlägga arbetets datum först till århundradets sista år eller ännu något senare. Kanske har skulptören varit Strängnäs-borgare och haft förbindelser af ett eller annat slag med därvarande dominikanerkloster, i hvilket fall

[1] Lindström: Anteckn. II, s. 218, 252.

[2] Lindström: a. a. II, s. 322.

[3] Se ofvan, s. 286—288, 377.

[4] H. 3,33 m. Ek. Polykromi (skadad): ländklädet guld med blått foder, hår och skägg rödbruna, törnekronan grön. Korset grönt med röda, svartornamenterade lister, palmetterna guld, evangelistsymbolerna guld på blå botten; rankorna på korsets baksida äro ej äldre än 1400-talet. af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 33. Min här framlagda åsikt om arbetets förhållande till gotländsk konst har jag i mer sväfvande form uttalat redan i min katalog öfver Kyrkomus. i Strängnäs, tillägg till s. 8, rad 1 uppifr., i Strängn.-Stud. I, s. 52, not 1, samt i Sv. konsth., s. 131.

[5] Jfr ofvan, s. 268.

[6] Se nedan, s. 503—506.

han haft möjlighet att få sitt intresse för den gotländska konsten väckt och odladt: Petrus de Dacia har, efter hvad det synes, på 1270-talets midt en kortare eller längre tid varit klostrets prior.[1]

MADONNAN FRÅN VAGNHÄRAD.

Som ett från Gotland stammande importarbete är jag däremot benägen att betrakta ett annat södermanländskt skulpturverk, en sittande madonna från Vagnhärad (St. hist. mus; fig. 145).[2] Ansiktet med

Fig. 145. Vagnhärad (Södermanl.). Madonna (St. hist. mus.).

[1] Påvisadt af Wollersheim: Das Leben der ekstatischen und stigmatischen Jungfrau Christina von Stommeln (Köln 1859) s. 174, jfr Lindström: Anteckn., s. 286 (jfr också ofvan, s. 471, not 2); de många stenplastiska arbeten, som från Gotland införskrifvits till Södermanland (se ofvan, s. 246—247) äro ju äfven symptomatiska för uppskattningen af den gotländska konsten i Södermanland.

[2] H. 1,15 m. Ek. Bambinons hufvud och vänstra hand samt moderns krona förlorade; de nedre delarna af hennes kjortel (med fötterna) förstörda; det n. v. podiet modärnt. Polykromi: Marias dräkt grön, manteln röd, ornamenterad med silfver(?)-stjärnor, med hvit kantbård och blått foder, hufvuddoket hvitt med gyllne horisontalränder och rödt foder, håret guld; bambinons dräkt guld; anmärkningsvärda äro de mångfärgade, i krederingen modellerade halsbårderna på båda figurernas dräkter. Bänken guld med spår af en gotisk, svartkonturerad bågställning och ett grönt fyrpass däröfver. — af Ugglas: Sträng-

den breda pannan och tillsnörningen af hakpartiet visar samma förgrofning af Öja-mästarens kvinnliga hufvudtyp som t. ex Mater dolorosa i Hamra, och bildens samband med den gotländska skolan framgår af en nog så talande detalj:[1] bambinons uppåtvikta högra fotblad hör, som Tikkanen[2] riktigt framhåller, »till de säkraste tecken på franskt inflytande», som öfver hufvud taget kunna påpekas i gotisk skulptur. Hos »Vierge dorée» i Amiens finnes redan denna detalj och sedan snart sagdt öfverallt — vanligen sveper också, alldeles som här, dräktens nedre kant kring barnets häl — så hos en elfenbensmadonna i Louvre från 1200-talets slut,[3] så än oftare, på 1300-talet: hos madonnan i Sammlung Oppenheim (omkr. 1300),[4] den berömda »Vierge de la Sainte-Chapelle» (elfenben, Louvre)[5] från omkr. 1320,[6] en stenmadonna i samma museum (1300-talets förra hälft),[7] en trämadonna i M. Edouard Andrés samling, Paris,[8] väl från samma tid som den sistnämnda, för att blott gifva några spridda exempel.[9]

Men är Vagnhärad-statyn alltså, som jag för egen del icke betviflar, verkligen utförd på Gotland, måste också påpekas, hur föga dräkt-

näs-utställn. 1910 kat. n:r 39; afb. i mina anf. upps. i Sträng.-Stud. I, fig. 24 och R. de l'art chrét. 1911, s. 305 samt i redog. för St. hist. mus. och K. Myntkab. tillväxt 1911 (Fornv. 1911, s. 217). — Obs. att Vagnhärads kyrka redan tidigare förskaffat sig ett gotländskt arbete, en funt (se ofvan, s. 247).

[1] Märk också öfverensstämmelserna i polykromin (det randade hufvuddoket) och den målade arkitekturen på Vagnhärad-madonnans bänkgaflar: dess båda af en kolonett åtskilda bågar omfattade af en yttre båge med ett fyrpass i svickeln därunder återfinnes i snart sagdt identisk form på Öja-krucifixet (Paradis-portens fönster).

[2] Finsk tidskr. LXVII, s. 334.

[3] Molinier: Mus. de Louvre. Cat. des ivoires, n:r 43.

[4] Omtalad ofvan, s. 228, not 3.

[5] Molinier: Mus. de Louvre. Cat. des ivoires n:r 53, atb. s. 124, samme förf.: Hist. gén. I, pl. XVIII, Gonse: L'art goth., pl. 254—255, Labarte: Hist. des arts industr. I, pl. XVI, Koechlin, Hist. de l'art II: 1, fig. 313, Michel-Migeon: Mus. du Louvre, fig. 75, Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 138.

[6] Enligt Koechlin: a. a., s. 472 (Molinier: Hist. gén. I, s. 185: »ne doit pas être postérieure à 1320»; Michel-Migeon: a. a., underskrift till fig. 75: »fin du XIIIe siècle»).

[7] Michel: Mus. de Louvre. Cat. des sculpt., n:r 883.

[8] Gonse: a. a., pl. s. 208—209.

[9] Det äldsta exemplet jag känner på detta motiv i Tyskland är hos en madonna i S:t Ulrich i Baden (Inv. Baden VI: 1, fig. 185), från 1200-talets slut (Dehio: Handb. IV, s. 352), trymåmadonnan i förhallen i Freiburg-katedralen — arbeten under utprägladt fransk influens (om S:t Ulrich-madonnan se Inv. Baden VI, s. 451, om Freiburg-madonnan ofvan s. 410) — hvartill kommer den ofvan, s. 491, not 8, omtalade statyn i S:ta Maria im Kapitol. (En lika hög eller än högre ålder som dessa synes Lübbecke: Got. Köln. Plast., s. 32—33 vilja tilldela en madonna i klosterkyrkan i Münstereifel [Inv. Rheinprovinz IV: 2, pl. 5, Lübbecke: a. a., pl. XVII, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II, pl. 20, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 99] där motivet likaså förekommer, men hon tillhör med visshet 1300-talet, se Witte: rec. af Lübbeckes arbete, Zeitschr. f. christl. K. 1911, sp. 31, Dehio: Handb. V, s. 378.)

behandlingen här öfverensstämmer med den, som utmärker artisterna inom Öja-mästarens skola. Den sittande Sundre-madonnan är ju på helt annat sätt draperad än denna med alla de många rörformigt rundade veckryggarna och underdräktens rynkning vid gördeln.[1] Däremot återfinna vi denna dräktbehandling hos ett flertal andra madonnor på Gotland — en madonna från Hangvar t. ex. — hvilka, som jag i följande kapitel skall visa, måste dateras ett stycke in på 1300-talet. Härtill kommer ytterligare en omständighet: till den grad manieradt som det egendomliga motiv, jag nyss påpekade hos bambinon — det uppvikta fotbladet — hos denna uppträder, återfinnes det i fransk konst ej förrän strax före eller vid 1300-talets ingång; hos Amiens-madonnan har det en annan, naturligare gestaltning, likaså hos en (sittande) madonna från Taverny,[2] som ej kan vara äldre än 1200-talets sista år,[3] det är först hos verk som Oppenheim- och Sainte Chapelle-madonnorna, det nått den förkonstling, det i Vagnhärad äger.[4] Det ena som det andra talar för en datering åtminstone något senare än för förut behandlade verk,[5] men här inställer sig också en ny fråga: är bambinons fotmotiv franskt, hur förklara dess uppträdande på Gotland? Det kan ju tänkas fortplantadt via Tyskland, men det är knappast troligt, då detsamma ej där synes kommet i allmännare bruk förrän under 1300-talets lopp,[6] medan vår madonna på grund af den kontakt, som hon stilistiskt ännu håller med Öja-mästarens skola, ej kan tänkas tillkommen många år in på det nya århundradet. Men har det en direkt fransk proveniens, hur har man rätt att förstå densamma, då Öja-mästaren, af allt att döma, före tidpunkten för sin afresa från sitt hemland ej där kunnat lärt sig motivet i fråga?

Den följande framställningen skall gifva svar härpå.

[1] Tidigare har jag (R. de l'art chrét. 1911, s. 306) attribuerat Vagnhärad-madonnan till Hamra-mästaren själf, hvad dock äfven af kvalitetsskäl är omöjligt — hon är artistiskt långt ifrån ett förstarangsverk, och enskildheter som armar och händer äro rent plumpa.

[2] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCIV: 1.

[3] Af Enlart-Roussel: Cat. du Mus. du Troc. n:r D. 169, daterad blott till »XIIIe siècle», medan Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 717, synes vilja räkna henne till 1300-talet.

[4] Det är att märka, att motivet i fråga ej kan jämställas med de motiv, som i det föregående påpekats (de sörjande änglarna, den stående Kristus) och hvilka helt isoleradt uppträda i den sena franska 1200-talskonsten. Här — rörande bambinons fotställning — kunna vi spåra en successiv utbildning af motivet (Taverny-madonnan står som mellanled mellan Amiens-madonnan och t. ex. Oppenheim-statyetten) och hafva alltså verkliga dokument för konstaterandet af dess utveckling.

[5] Statyn är alltså ej redan från tidsafsnittet 1275—1300 som jag förut (Strängnäs-utställn. kat. n:r 39) har trott.

[6] De äldsta tyska exemplen, jag känner därpå, hänföra sig ju alla — och de äro ej många — till tiden omkr. 1300 (se ofvan, s. 495, not 9).

TIONDE KAPITLET.

Den franska 1300-talsskolan. – Bunge-mästaren.[1]

1.

DEN GOTLÄNDSKA KONSTEN OCH HÄNDELSERNA 1288.

Förrän jag fortsätter skildringen af den gotländska träplastikens utveckling efter det nya seklets inbrott, torde några inledande ord lämpligen förutskickas.

Då man har i minne det sätt, hvarpå de inhemska gutakonstnärerna vid 1200-talets midt ställde sig till de nya strömningar, som med Tingstäde- och Hejnum-mästarna leddes in öfver ön, deras reserverade hållning däremot och ovilja mot att låta sig dirigeras däraf, undgår man ej att med en viss förvåning märka, hurusom den klyfta, som tidigare gapade mellan de efter sin tids fordringar skolade, i främmande konstcentra utbildade mästarna och landsbygdens »gärningsmän», från och med denna tid upphör att finnas. Den kvalitativa skillnaden olika konstnärer emellan existerar naturligtvis fortfarande, olika individuellt uppfattningssätt och olika tekniskt handlag likaså, men någon principiell motsättning mellan skillda arbetskretsar spåras icke längre, någon öfverlägsen isolering å ena sidan och å den andra en korthufvad och trångbröstad självgodhet, som nekade att underordna sig och taga nyttiga lärdomar från dem, hvilka hade sådana att gifva. Från och med den tid, där vi nu stå, delvis redan något tidigare — allt ifrån Öja-mästarens dagar — flyta de ledande skulptörernas stil och skolbildande impulser ohämmadt ut öfver landet, kring deras ateljéer flocka sig lärjungar och tillgodogöra sig deras större kunskaper. De retarderade drag, vi här och där lägga märke till i de mindre väl utbildades sätt att omsätta det, de inhämtat, äro ej många, spela åtminstone på intet sätt den roll, de tidigare gjort. En för hela ön enhetlig riktning, i nivå med skeendet på kontinenten, existerar från och med detta nu. Hela det gotländska konstlifvet har synbarligen inträdt i ett nytt

[1] Jfr af Ugglas, Stängn.-Stud. I, s. 52—54, Sv. konsth., s. 135.

skede — förvånande snabbt för öfrigt utan någon påvisbar öfvergångstid. Hvilken orsaken härtill är, är lätt insedd. Den sammanhänger gifvetvis med förändringarna i de politiska och sociala förhållandena på ön.

Man har, som jag förut framhållit,[1] att förklara den animositet, som så länge rådt mellan dess olika konstnärskretsar, därmed, att de stora, europeiskt bildade mästarna varit borgare i Visby,[2] de öfriga allmogehandtverkare af rent gutniskt blod och att den politiska spänning, som söndrat stad och landsbygd från hvarandra, omöjliggjort ett närmare samarbete dem emellan. Att de förra alltfort äro att betrakta som stadsbor, torde väl vara rätt antagligt — man har svårt att tänka sig en man som Öjamästaren bofast i en by på landet eller ett fiskläge vid kusten — men denna deras egenskap har nu upphört att innebära, det den fordom gjort. Stad och landsbygd ha kommit hvarandra närmare och sammansmälta till sist till en politisk enhet.

Det är händelserna af år 1288, som verkat omslaget. Det var då, som det snart tvåhundraåriga grollet mellan Gotlands båda befolkningskretsar slog ut i full låga och ledde till den inbördesfejd, hvars omedelbara orsaker ej äro säkert kända, men som har sin rot i generationers hat och tvister, det förtyskade Visbys öfversitteri och hänsynslöshet mot dem, landet med infödingens rätt tillhörde, och allmogens snåla afund mot de på olika områden konkurrerande främlingarnas framgångar.[3] Men den kraftmätning, som nu ägde rum, ledde till resultat säkerligen för båda parterna lika oväntade.[4] Bönderna blefvo slagna i tvenne blodiga sammanstötningar, men det ingripande som kung Magnus, Svea rikes konung, gjorde i fejden, först genom att uppträda som fredsmäklare, sedan genom att kalla Visby-borgarna att stå till svars för sig i Nyköping för deras självrådiga sätt att uppträda som en på egen hand krigförande stat i staten, ryckte segerns frukter ur deras händer.[5] Som den verkligt segrande står konungamakten, riksenhetstanken. De tvistande parterna få båda böja sig därunder och underkasta sig de normer för politiskt och socialt lif, som gällde för landet för öfrigt.[6]

Af betydelse är detta särskildt för Visby: från denna stund är staden ej längre en neutral samlingsplats för allsköns internationella element med

[1] Se ofvan, s. 282—283.

[2] Möjligen utgör Väte-mästaren ett undantag.

[3] Jfr ofvan, s. 38—39.

[4] Om stridens förlopp se Strelow: Chron. Guth., s. 144—147, Snöbohm: Gotl. land och folk, s. 140—145, jfr Björkander: Visby st. äldsta hist., s. 103—108, Schück: Svenska folkets historia I: 2 (Lund 1913—1915), s. 147—149.

[5] För det följande se Björkander: a. a., s. 108—115.

[6] Björkander: a. a., s. 120—121.

anspråk att enbart ur synpunkten af egen fördel gestalta dess samfundsordning, men en svensk stad i Sverige. Motsatsförhållandet mellan tyskt och inhemskt upphäfves. De gotländska Visby-borgarna, hittills tillbakasatta, inträda i samma rättigheter som de främmande.[1] Det är ett faktum, som måste återverka på hela den gotländska kulturen. Det var nämligen dessa Visby-borgare af inhemsk nationalitet, som ända hittills hållits afsöndrade som en grupp för sig, politiskt och kommersiellt i intressegemenskap med den kringliggande landsbygden, ej med stadens öfriga befolkning.[2] Det är sant, att de icke varit till freds med den onaturliga mellanställning, de intagit, och gjort upprepade försök att, närmande sig den senare, frondera mot sina egna landsmän[3] — möjligen är det just detta som föranledt inbördeskrigets utbrott[4] — men, som Björkander[5] påvisat, hafva de härvidlag handlat i ett af nöd framtvunget behof af självhäfdelse för att ej alldeles ligga under i rivaliteten med de tyska borgarna. Nu, efter 1288, förefinnes detta behof ej längre, de ha nått sitt mål, och då de nationella synpunkterna därmed ägde möjlighet att komma till sin rätt i det visbyitiska samhällslifvet, äro alla anledningar af sig själfva bortfallna till en fortsatt animositet mellan stad och landsbygd. Gemensamma intressen förena dem — man märker det bäst af händelserna 1313, då den skattkräfvande kung Birger, slagen af bönderna på Röcklingebacke i Lärbro, mottogs i fängsligt förvar i Visby,[6] som alltså gjorde gemensam sak med sina forna antagonister, en omständighet, som bjärt kontrasterar mot omöjligheten af att 90 år tidigare åstadkomma ett gemensamt uppträdande i en annan politisk situation, den ryska korstågsaffären 1226.[7] Kommunikationen mellan stadsbor och allmoge hade förutsättning att som aldrig förr taga intima former, icke minst kulturellt.

STENSKULPTUR.

Omedelbart framgår detta visserligen ej af de byggnadsmonument på Gotlands landsbygd, som efter denna tid tillkommo. Allmogearkitekturen fortgår på de vägar, den tidigare slagit in på,[8] och förvaltar självständigt sitt

[1] Björkander: a. a. 116—117; deras nya ställning manifesteras af det sigill, som de närmast efter denna tidpunkt använde (a. a., s. 129—131; ett gemensamt sigill för både tyskar och gutar erhåller Visby emellertid ej förrän ett godt stycke in på 1300-talet, samtidigt med att den för båda gemensamma stadslagen utfärdades af Magnus Erikson, se Visby stadsl., inledningen [s. 22]; enligt Schlyter: förordet till denna lag s. VI först efter 1332, jfr Lindström: a. a. II, s. 15 och ofvan s. 33).

[2] Se ofvan, s. 32—33.

[3] Se Björkander: a. a., s. 100, 115—116.

[4] Björkander: a. a., s. 103.

[5] A. a., s. 115—116.

[6] Se därom Strelow: a. a., s. 155—156, Snöbohm: Gotl. land och folk, s. 147—148.

[7] Se ofvan, s. 39.

[8] Jfr ofvan, s. 39.

pund. Men däremot lägger man märke till en beaktansvärd omständighet: den figurala stenplastiken uppträder på nytt efter att under 50 år eller mer legat snart sagdt alldeles nere — det torde blott vara enstaka verk som Lafrans Botvidarsons fattigbössa i Bunge och väggskåpsfigurerna i Västkinde som med visshet kunna hänföras till 1200-talets senare hälft.[1] De gutska stenplastikerna ha gripits af ett nytt intresse och i samband därmed en ny, på länge ej känd lust för fabulerande kompositioner. Långsamt och försiktigt träder den fram: med anbringandet af ett par hufvuden på kapitälräckorna i långhusportalerna i Öja och Kräklingbo,[2] båda utförda omkr. 1300,[3] men snart med större djärfhet; omkr. 1320[4] hafva kyrkorna i Bro och Hörsne fått kapitälen i sina långhusportaler smyckade med scener ur Kristi barndomshistoria (Bro) samt apokalyptiska figurer (Hörsne)[5] ja, ännu tidigare (omkr. 1310)[6] har Bunges långhusportal sirats med ett figureradt tympanon med Kristi uppståndelse i relief.[7] Det är denna fabuleringslust, vi redan funnit som ett så utmärkande drag för Öjamästaren och hans skola och som helt visst har sin grund i den franskfödde mästarens hågkomster från hans hemlands omfångsrika arkitekturdekorationer, och det förefaller mer än sannolikt, att det är från honom, den gått i arf till den yngre generationens konstnärer.[8] Och ännu en sak är att observera: de gotländska plastikerna vid denna tid gripa sig nu an — må vara undantagsvis — med för nordiska förhållanden så uppseendeväckande och knappast på något annat håll pröfvade uppgifter som rundskulptur i sten; som exempel nämner jag ett kvinnligt helgon, som från Petsarfve gård i Ardre socken kommit till St. hist. mus. (fig 146) —

[1] Se ofvan, s. 303—304.

[2] Roosval: Kirch. Gotl., pl. 102.

[3] Roosval: a. a., s. 189, 217, 229; för Kräklingbo samma datering hos Ekhoff, Fornv. 1913, s. 56, 59.

[4] Roosval: a. a., s. 83, 189, 192, 208.

[5] Roosval: a. a., pl. 18 (Hörsne), 104 (Bro), samme förf.. Sv. konsth., fig. 20 (Bro).

[6] Roosval: Kirch. Gotl., s. 189, 209.

[7] Till en ännu något äldre tid, omkr. 1305 (»etwas später als 1300») daterar Roosval: a. a., s. 189, 218 långhusportalen i Källunge hvars tympanon liknar Bunges (äfven kapitälräckorna äro här figursmyckade: månadsallegorier); enligt Romdahl: Ornamentik och stil i Linköpings domkyrka (Göteb. Vetensk. och vitterh. samh. handl. IV: 17, Göteborg 1914) s. 14, 15 (jfr samme förf., Svenska dagbladet den 22 aug. 1913) tillhör dock den kyrkans byggnadsperiod, hvarifrån portalen enligt Roosvals mening skulle stamma, först 1320-talet.

[8] Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 23, framkastas som en möjlighet, att denna de yngre gotländska stenplastikernas fabuleringslust beror på ett inflytande från Linköping, vid vars katedralbygge ju stenhuggare från Gotland medarbetade (se ofvan, 17—18). Den här gifna förklaringen synes mig dock naturligare, helst som den figurdekoration, de hade tillfälle att vid i fråga varande tidpunkt se i Linköping, knappast varit så omfattande, att den kunnat gifva så starka impulser, som Romdahl tänker sig, att den gjort (jfr ofvan, s. 18—19).

kanske ursprungligen tillhörigt Gunnfianns kapell (Ardre ödekyrka)[1] — en madonna i Källunge, insatt i en nisch i korportalens vimperg,[2] en hel. Dionysius, också i en särskild nisch, till vänster om Martebos långhusportal,[3] och samma karaktär har en hel. Mikael öfver den nyssnämnda portalen i Hörsne.[4] Träplastikens förebildliga betydelse kan här icke betviflas, statysnideriet har här, för öfrigt tämligen valhändt, omsatts i annat material. Rent stilistiskt är detta väl ej så märkbart, som han skulle vänta. De gotiska stenplastikerna på Gotland hafva synbarligen fortsatt att utgöra en yrkesgrupp för sig, voro stenhuggar-arkitekter som förr till professionen skilda från träskulptörerna,[5] och den stil, de utbildade för de uppdrag, som hufvudsakligen tillkommo dem, portalernas mestadels till kapitälräckorna inskränkta figursviter, lämpade de hastigt och konsekvent för dessas speciella fordringar.[6] Men det är belysande nog, att just den man, hvilken på allvar inleder den gotiska æran inom stenplastiken och först utbildar denna stil, Fabulator,[7] upphofsmannen bl. a. till portalen i Hörsne, icke, som Roosval[8] påpekar, kan betraktas som yrkesmässig arkitekt på samma sätt som de öfriga gutska kyrkobyggarna, utan som bildhuggare, och att den mästare, som ungefär sam-

Fig. 146. Petsarfve gård (Gunnfiann?) Helgon (St. hist. mus.).

[1] Där en annan figur, »en lemning af en menniskobild i nära naturlig storlek, arbetad af kalksten» omtalas af Brunius: Gotl konst. II, s. 286, med tillägg, att den »tyckes, ehuru stympad, ha föreställt ett helgon». — I förbigående gör jag uppmärksam på en intressant dräktdetalj hos Petsarfve-figuren, dess stora runda bröstsmycken, som uppenbarligen återgifva ett par af de stora spännen eller brakteater, som ingå i flera gotländska jordfynd från medeltiden (se Hildebrand: Sv. medeltid. I, s. 550, II, s. 376—377, 397) och hvilkas anor gå upp till förhistorisk tid (jfr Montelius: Kulturgesch. Schwed., s. 127). Om bildens datum se nedan s. 502—503.

[2] Väl alltså jämnårig med denna del af kyrkan, hvars datum dock är osäkert (se ofvan s. 500, not 7).

[3] Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, fig. 72. Bilden är samtidig med portalen, som är från omkr. 1330 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 192, 220 [feltryck 1230]; tidigare datering afsedd af samme förf., Sv. kyrk. Gotl. I, s. 65, 75?). En »Birgittabild» af sten, som fordom fanns i Martebo (Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, s. 78) var väl en dennas pendant (och alltså naturligtvis ej föreställande det helgon, som uppgifvits).

[4] Afb. hos Roosval, K. och konst 1908, s. 89, samme förf.: Kirch. Gotl., pl. 111; se därom vidare nedan, s. 527—528.

[5] Se ofvan, s. 314—315.

[6] Jfr ofvan, s. 39.

[7] Om honom se Roosval: Kirch. Gotl., s. 190—192, samme förf., Sv. konsth., s. 20, 116—117, jfr af Ugglas, Fornv. 1914 s., 34—43.

[8] Kirch. Gotl., s. 191.

tidigt med honom pröfvar sin förmåga som plastiker, Neo-iconicus,[1] skulptören i Bro, låter sina figurer åtminstone något så när bibehålla de naturliga proportionerna och ännu ej skridit till den (afsiktliga) deformering däraf, som sedan allmänt tillämpas, ett förhållande som också Roosval[2] framhållit som tydande på, att han utbildats under intryck af samtida träskulptur. Saken kan ytterligare beläggas. Från Fabulators land stammar nämligen enligt min mening med visshet icke blott den nyss omtalade helgonstatyn från Petsarfve — man behöfver för att se det blott helt ytligt jämföra henne med de kvinnliga figurerna i Hörsne-portalen, där de karaktäristiska strutformiga upprullningarna af mantelflikarnas konturer troget upprepas — men också, trots proportionernas större uttänjning, en för öfrigt föga betydande, stående trästaty från Grötlingbo (Gotl. forns.),[3] kanske föreställande kyrkans skyddshelgon, evangelisten Lukas[4] där samma draperingens egendomligheter gå igen, och äfven om jag icke vågar tillskrifva Fabulator ytterligare något arbete af detta slag, utgör den nyssnämnda bilden ett värdefullt vittnesbörd om, att en mästare, som hufvudsakligen producerat sig i sten, äfven haft trä under behandling, och om det samband, som åtminstone på en viss punkt af utvecklingen rådt mellan de annars så skilda behandlarna af de olika materialen. Äfven madonnan i Källunge-gafveln är af intresse:[5] äfven om hon icke låter sig ställa i omedelbart samband med några af de madonnor, som i det följande skola behandlas, uppvisar hon så många stilanalogier med dessa (madonnan från Hangvar t. ex.), att deras relationer äro alldeles uppenbara. Men, för att återvända till Petsarfve-figuren, denna lär oss än mer: Fabulators stil utgår från Öja-mästarens. Hans »samlade» draperimassor reproduceras ännu af upphofsmannen till denna lilla klumpiga staty, och i formen af dess otympliga hufvud är ännu trots allt igenkännlig den typ, han skapat med sin Mater dolorosa. För-

[1] Om honom se Roosval: Kirch. Gotl., s. 184—189, samme förf., Sv. konst., s. 19—20, 116.

[2] Sv. konsth., s. 19—20.

[3] H. 1,18 m. Ek. Bildens högra underarm afslagen, likaså hufvudet på den under fötterna lagda gnomen. Polykromin förstörd.

[4] Se ofvan, s. 230, not 3. Helgonet, skäggigt och bärande bok, trampar på en sammankrupen mansgestalt, men är klädd i fotsid tunika och mantel — alltså med visshet ej en Olof. En evangelist stående på ryggen af en annan figur, känner jag dock ej någonstädes ifrån; som ett enastående exempel på apostlars trampande på sina bödlar anför Bergner: Naumb. und Merseb., s. 54 apostlarna i glasmålningarna i västkoret i Naumburg (jämnåriga med denna del af katedralen, alltså från omkr. 1270, Bergner: a. a., s. 53). Det förtjänar dock anmärkas som måhända i viss mån belysande för den gotländska konstens franska relationer — äfven om jag ej vågar draga någon slutsats af detta faktum — att apostlar med människofigurer under sina fötter verkligen förekomma åtminstone i de äldre franska katedralportalerna, så i Chartres' sydportal.

[5] Man jämföre ännu den sittande, i hög relief framställde Kristus i gafveln öfver korportalen i Lye (Roosval: Kirch. Gotl., pl. 118, Heales: Church. of Gotl., pl. 14) och långhusportalen Väte, båda från 1330-talet (Roosval: a. a., s. 119, 220, 228).

bindelsetråden mellan den skola, som dominerar den gotländska monumentalplastiken vid 1200-talets slut, och 1300-talets portalplastik löper här fram, klart skönjbar och påtaglig.

För åtskilliga frågor, som dyka upp i den följande framställningen, äro dessa påpekanden af vikt att hafva gjorda. Vi hafva nu att se till, under hvilka former utvecklingen fortgått inom det område, som utgör föremålet för vårt egentliga studium.

2.

KRUCIFIXET I FRÖJEL.

Ett praktfullt triumfkrucifix i Fröjel[1] (fig. 147) tilldrar sig då först och främst uppmärksamheten.

Med slutna ögon och törnekrona på hufvudet hänger Kristus på korset, som vanligt med palmettrader längs armarna och dessa omgifna af en ring. I stället för de öfliga evangelistsymbolerna äro emellertid på armarnas ändplattor framställda figurscener i relief; nederst Kristus i Getsemane med »lidandets kalk» i handen och de tre apostlarna slumrande vid sidan,[2] öfverst Incrudelitas Thomæ, till höger Utdrifvandet ur paradiset, till vänster Kristus i Limbus, förlösande människosläktets stamföräldrar ur »andarnas fängelse». På själfva stammens öfre arm ses på en snedställd platta Noli me Tangere och däröfver, inom en triangel, den heliga Andes dufva, på vertikalarmarna änglar, lyftande händerna i orantpose. I svicklarna finna vi nederst Ecclesia med fana och kalk, Synagoga med bockhufvud och sönderbruten fanstång, — alltså framställda efter samma schema som i Eskelhem,[3] men här i halffigur,[4] — medan öfverst tvenne sörjande änglar knäböja. Ringen smyckas af 12 medal-

[1] H. omkr. 3,75 m. (ögonmått). Material obekant (troligen ek). Polykromi (från nyare tid): Kristi ländkläde blått med brungult foder, hår och skägg bruna; Ecclesia och Synagoga: rödvioletta dräkter, blå fanor, guldkronor; änglarna klädda i hvitt; de smärre figurerna i dräkter af en bjärt, oharmoniskt sammanställd kolorit. Korset i olika nyanser af brunt, glorian blå och brun med gula stjärnor. Enligt Säve: Reseb. 1864, s. 297, var det hela på hans tid »måladt i flera färgor, samt med alla klädda figurer förgylda». Att kompositionen senare ej förändrats, framgår dock af Säves teckning (a. a., s. 296) samt beskrifningen hos Brunius: Gotl. konsth. III, s. 279. Krucifixet hängde vid tidpunkten för dessa författares besök ännu kvar i triumfbågen, hvarifrån det nu är flyttadt. — Äfven om den afbildning af föremålet, jag här meddelar, måste upplysas, att den ej gör dess ästetiskt rätt beaktansvärda kvaliteter full rättvisa; krucifixets placering har omöjliggjort en uppställning af kameran, som icke haft till följd de förkortningsfel, som vidlåder originalet till min kliché.

[2] Plattan snedställd på samma sätt som af allt att döma motsvarande detalj varit på Fide-krucifixet (se ofvan, s. 226 not 3).

[3] Se ofvan, s. 289.

[4] Synagoga saknar dessutom här bindel för ögonen, och kronan faller ej som vanligen annars från hennes hufvud (jfr Weber: Geistl. Schausp. und kirchl. K., s. 80, 81).

Fig. 147. Fröjel. Krucifix.

jonger med bröstbilder af apostlar hållande språkband, men utan inskrifter; Säve[1] kunde emellertid ännu urskilja ord och satser, som visa, att dessa innehållit den kristna kyrkans Credo, uppdeladt på de olika banden.[2]

Det är ju i ögonen fallande, att hela ensemblens komposition direkt återgår på Öja-krucifixet, hvars dekorativa prakt här t. o. m. öfverdrifvits, icke helt till fördel för totalintrycket — figurframställningarna inkräkta här hvarje åtkomligt fält, t. o. m. rosorna på förebildens korsring hafva omgestaltats af denna nyfödda, ännu halft yrvaket obalanserade smak för människoskildringar, hvarom nyss var tal.[3] Mantlarna hos Ecclesia och Synagoga följa det »samlade» draperiets princip — hur pass föga rigoröst den här än tillämpats — och Kristus figuren själf röjer sitt skolursprung både i sin anatomi, sina anletsdrag och i ländklädets drapering.[4] Men att detta arbete betecknar ett steg framåt i utvecklingen — stilhistoriskt om också icke ästetiskt — är lika så oförnekligt. Det är ej blott den ikonografiska typen, som tyder därpå — kroppshållningen är ej längre strängt frontal som i Öja, kungakronan är utbytt mot en törnekrans, ögonen äro slutna i dödssömnen[5] — men ländklädets faktur, dess stoffverkan. Vecken hafva blifvit bredare, mer summariska,

[1] Reseb. 1864, s. 297: »Visserligen gammalt och något förfallet; dock kunde ännu 4 af de små runda taflornas språkband temligen läsas, såsom . . . EE : IVD . . . . MATH . . . IVDA : CARNI . . . och . . . . REMIS : P . . . etc. mer och mindre skadade.»

[2] Inskrifterna kunna alltså kompletteras. Judas Taddeus' har lydt: (Credo in) carnis ressurectionem; REMIS : P . . . . = Remissionem peccatorum, Simons devis; MATH . . . . = Matheus: Sanctam ecclesiam catholicam, eller Mathias: Et vitam æternam. EE : IVD . . . . är troligen en felläsning; förmodligen har här stått: Sanctus Philippus: Inde venturus est judicare vivos et mortuos. — Apostlarna med Credo äro redan i äldre medeltidskonst icke ovanliga (se om detta motiv Kraus: Gesch. d. christl. K., s. 389—390, Bergner: Handb. d. kirchl. Kunstalt., s. 552—553, Detzel: Christl. Ikon. II, s. 100—101, Mâle: L'art rel. de la fin du moy. âge, s. 259—267 [uppgiften hos samme förf.: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 33 not 1, att motivet först framträder på 1300-talet, håller ej streck]); hos oss känner jag emellertid intet exempel därpå — oberäknadt föreliggande och bland Björsäters stafkyrkas väggmålningar (1300-talets midt, se Lindblom, Fornv. 1911, s. 80) — annat än från senmedeltiden (sammanställning af en del exempel i min katalog öfver Kyrkomus. i Strängnäs, s. 20 samt hos Lindblom: a. a., s. 80 not 1).

[3] Det sätt, hvarpå här evangelistsymbolerna utträngts från sina häfdvunna platser på korsändarna och ersatts af figurscener, är, såvidt jag vet, en alldeles enastående hänsynslöshet gent emot traditionell praxis.

[4] Märk också de sörjande änglarnas ovanliga motiv samt kompositionens programmatiska utformning, motsvarande Öja-krucifixets (se ofvan, s. 425): Tomas' tvifvel står som antites mot Kristi fullkomliga förtröstan på Faderns vishet och godhet (Getsemane-scenen) och Magdalenas trosvisshet; Utdrifvandet ur paradiset motsvaras af Adams och Evas befrielse genom den till dödsriket nedstigne Frälsaren (enligt Nicodemus-evangeliet, se Detzel: a. a. I, s. 459—462, Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 261—264, Kraus: a. a. II: 1, s. 349—350); Kyrkan, öfverskyggad af Andens dufva, firar sin triumf, och apostlarna frambära vittnesbördet om dess tro, allt ordnadt kring Kristi försoningsdöd som centrum — alltså ett helt »speculum humanæ salvationis».

[5] Detta under förbehåll, att ej den modärna öfvermålningen varit vanställande.

med högre, framåtfallande ryggar och mera symmetriska till sin anordning. Att detta icke är en tillfällighet beroende på mästarens individuella smak, framgår däraf, att vi finna samma egendomligheter äfven hos andra arbeten, hvilkas yngre datering är otvifvelaktig. Det är en tidstendens, som yppar sig däri.

KRUCIFIXET FRÅN NÄS. — LEKTORIE(?)-FIGURERNA FRÅN SILTE.

Ett mellanled mellan Fröjel- och Öja-krucifixet har af allt att döma bildats af ett krucifix i Näs,[1] som dock nu är förloradt så när som på korsringen och trenne evangelistsymboler (från korsändarna), hvilka räddats till Gotlands fornsal.[2] Men dessa fragment äro tillräckligt upplysande. Ringen är identisk med Öja-krucifixet — de snedställda plattorna och stora rosorna äro här troget bibehållna. Johannes' örn och Marci lejon, två af de återstående evangelisttecknen, stå motsvarande detaljer i Öja så nära som möjligt. Däremot är den tredje symbolen, Mattei ängel, (fig. 174) af helt annan gestalt än där: ej en knäböjande korgosse, men en ängel som orans i halffigur med ett språkband framför sig — en äldre broder alltså till änglarna på Fröjel-krucifixets tvärarmar. Men dettas skolsammanhang med Öja-ateljén kan ännu bättre beläggas, nämligen med tillhjälp af de sju små figurer, som äro inplacerade i ett Silte kyrka tillhörigt altarskåp (Gotl. forns.; fig. 148):[3] en Deësis-grupp bestående af Kristus, bärande en bok och lyftande sin högra hand, Maria och Johannes i bedjande ställningar och placerade på hvar sitt låga postament, Paulus och Petrus med respektive svärd och nyckel samt tvenne diakoner, väl Laurentius och Stefanus ytterst på hvar sin sida. Att dessa figurer icke ursprungligen sammanhört med skåpet är, som jag förut framhållit,[4] tydligt nog — det framgår redan af det sätt hvarpå de inställda, med utskjutande näsor försedda, med krabbor och korsblommor smyckade gaflarna anbragts som baldakiner öfver figurernas hufvud, så vårdslöst, att dessa här och hvar icke alls korrespondera därmed. Skåpet självt är ett arbete från omkr. 1500 — de stora målningarna på

[1] En grannkyrka till Öja.

[2] Ek. Ringens diam. 1,21 m., evangelistsymbolernas h. 0,30 m.. Af polykromin återstå blott spår af guld.

[3] Skåpets h. 1,02 m., corpus' l. 1,69 m.; figurernas h. omkr. 0,45 m. Ek. Figurernas polykromi: Kristus, Maria och Paulus i röda, guldbårdade tunikor och gyllne, blåfodrade mantlar, Marias hufvuddok hvitt; Petrus och Johannes klädda i gröna dräkter, däröfver guldmantlar med rödt foder; diakonerna i gyllne dalmatikor, röda »albor»; skor svarta och röda, hårfärgen svart (Kristus), grå (Petrus, Paulus), rödbrun (Johannes, diakonen till höger), gul (diakonen till vänster); fotplattorna gröna, postamentet under Kristi fötter guld. Baldakinerna guld, likaså fonden, nedtill målad med en grön-gul-röd frans. Skåpet omnämnes af Wallin: Anal. Gothl. I, s. 68: »Altartafla af trä, med träbilder» och beskrifves af Brunius: Gotl. konsth. III, s. 229. — Dessa figurer närstående är en liten intagande Stefanus-statyett i Boge (h. 0,62 m., ek, all polykromi affallen).

[4] I min anf. upps. i K. og kult. II, s. 27 not 1, jfr ofvan, s. 363.

dess dörrar (Bebådelsen, Den apokalyptiska jungfrun, Mikael), helt och hållet i denna tids stil, äro väl utförda af en nordtysk konstnär, åtminstone saknas nu på Gotland något motstycke, som kunde göra en inhemsk proveniens trolig. Under den ekonomiska och konstnärliga nödperiod, som rådde på ön vid sagda tid, hafva vederbörande i Silte, då behof gjordes af en ny altarprydnad, synbarligen nöjt sig med att beställa det tomma skåpet med dess målade dörrar och för dess inredning begagnat redan förefintliga skulpturer, alldeles så som, enligt hvad Beckett[1] iakttagit, man i Sanderum i Danmark af sparsamhetsskäl infogat stycken ur ett äldre retabel i kyrkans på 1500-talets början utförda nya altarskåp.[2] I hvilket sammanhang våra små bilder från början varit infogade, är icke att med visshet afgöra — kanske en altarutsmyckning af ett eller annat slag, kanske ha de, hvad i viss mån midtgruppen, Deësis, synes gifva vid handen och jag erkänner, jag finner antagligast, prydt framsidan af en lektorie-(korskranks-)bröstning.[3] Hur som helst,

Fig. 148. Silte. Fragment af lektoriebröstning (?, detalj. Gotl. forns.).

[1] Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder (Köpenhamn 1895) I, s. 125—126.

[2] Beckett: a. a. II, pl. LIII. De äldre delarna dateras af Beckett (I, s. 125) till så sen tid som 1400-talets slut, men af stilskäl är det uppenbart, att de förskrifva sig från senast sagda århundrades midt.

[3] Några bevarade medeltida lektorier finnas ej i Sverige, men vi äga notiser därom, som säkerställa deras förekomst. I Östra Herrestad synes ett dylikt af mycket gammalt datum (1100-talet) hafva förekommit (se Brunius: Skånes konsth., s. 165—166, jfr Roosval, Sv. konsth., s. 27), i Lunds domkyrka omtalas i ett inventarium från 1500-talets förra hälft förgyllda kopparbilder »offuer koritths dørren wpaa lectoriumetth» (Weibull, Hist. tidskr. f. Skånel. II, s. 99), i Strängnäs domkyrka nämnes en läktare mellan kor och långhus 1474 (Hildebrand: Sv. medelt. III, s. 336), 1690 besluter Tengeneds församling i Västergötland att borttaga »muren som är mellan Choret och nedre kyrckian», likaså

deras ålder går med vid pass 200 år längre upp i tiden än skåpet självt och deras samband med den franska Öja-skolan behöfver ej många ord till motivering.[1] En jämförelse mellan den förbedjande Maria och Öjas Mater dolorosa säger genast allt. Men å andra sidan äro relationerna till krucifixet i Fröjel icke mindre evidenta. De båda diakonernas ansikten blicka en till mötes från den högra nedre delen af dess ring, och de båda apostlarna gå där igen i de gråskäggiga gubbarna på den motstående vänstra sidan.

KRUCIFIXEN I BRUS, SPROGE, SUNDRE M. FL.

Troligen af samma hand som krucifixet i Fröjel är det i Burs[2] (fig. 149), Hyringa församling (Några äldre visitationsakter från Skara stift, utg. af Haller, Västergötl. fornm. för. tidskr. II: 2—3, s. 82, 83), helt visst medeltida anläggningar o. s. v. Samtliga voro dessa synbarligen af sten och i de större kyrkorna af stora dimensioner, men trä användes här i norden, åtminstone för bröstningarna, där anspråken voro mindre. I Kinn (Norge) är en sådan bröstning från 1200-talets midt ännu bevarad (se ofvan, s. 343 not 2; en rekonstruktion af läktaren hos Berner, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1913, s. 102) och det är antagligt, att reliefsviterna i Hürup och Nordhackstedt varit af samma slag (se ofvan, s. 328, 329). Åtminstone i Kinn synas fragmenten gifva vid handen, att de tillhört ett verkligt lektorium, alltså en af kolonner buren läktare, på andra håll — och det äfven då afbalkningen som i Tengened och Hyringa varit af sten — har väl ett högre eller lägre skrank fått ersätta detsamma. Ett sådant hafva väl snarast de sniderier utgjort, som bevarats i ett par finska kyrkor, bl. a. Tövsala och Virmo (de senare afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 208—209), båda från 1400-talets slut (a. a., s. 208, 212), trots Meinanders tvifvel därpå (a. a., s. 207: enligt hans mening hafva de tillhört ett verkligt lektorium; jfr Nervander: Den kyrkliga konsten i Finland under medeltiden, Helsingfors 1887—1888, II, s. 29). Icke minst med tanke på de gotländska triumfkorsens ofta ofantliga höjd, som bör hafva omöjliggjort en alltför vidlyftig korafbalkning, har man väl också att tänka sig lektorierna på ön snarare som skrank än läktare. En dylik anordning har Ekhoff: S:t Clemens, s. 28, trott sig kunna rekonstruera i Burs, och det synes sannolikt, att den snidade och målade panel, som Säve (teckningar i Gotl. saml. [Uppsala] och i Ant. top. ark., jfr samme förf.: Förklaringar, s. 85) afbildat och beskrifvit i Hemse — omkr. 1,98 m. långt och 0,89 m. högt, med arkader, delvis med klöfverblad, i två våningar, ett fyrpass omgifvet af evangelistsymbolerna m. m., väl från 1200-talets midt eller senare hälft — verkligen, som Säve också föreslår, ursprungligen utgjordt del just af en korbröstning (dock eventuellt också ett antemensale). Ifall densamma ännu existerar, har jag ej lyckats skaffa mig underrättelse om — vid mitt eget besök i kyrkan iakttog jag den ej; om icke, torde vi i Silte-figurerna äga de enda rester af ett sådant skrank, som bevarats hos oss. Hvad dess sujet angår, må anmärkas, att evangelistsymbolerna kring fyrpasset på Hemse-panelen anger, att detsamma omslutit en Maiestas Domini, samt att en tronande Kristus, omgifven af apostlarna, framställes på Kinn-lektoriet; en utökning af en Maiestas-framställning till en Deësis har naturligtvis lätt kunnat ske.

[1] I förbigående anmärker jag, att det väl berott på den till utsmyckning bestämda ytans form, att här Deësis-gruppens sidofigurer ej, som i fransk 1200-tals plastik är vanligt, knäböja, utan, efter ett äldre och annars på 1200-talet ännu vanligt schema stå vid Kristi sida. Månne en miniatyr i den i Öja-mästarens ateljé förvarade miniatyrhandskriften kan hafva bidragit härtill — i de sachsiska miniatyrerna förekommer ofta Deësis med Maria och Johannes stående (se Haseloff: Thür. sächs. Malersch., s. 194—195) — liksom därtill, att mannen till höger är Johannes Döparen, ej (den skägglöse) Johannes evangelisten, karaktäristisk som denne senare är för franska Yttersta dom-framställningar (se von der Mülbe: Darstell d. jüngst. Ger., s. 71, Boinet, R. de l'art chrét. 1912, s. 189, jfr Mâle: L'art rel. du XIIIe siècle, s. 416).

[2] H. om 3,75 m. (ögonmått). Ek. Polykromi (delvis förnyad): ländkläde och ringens medaljonger gråblå, hår och skägg rödbruna, korset likaså, evangelistsymbolerna guld. Törnekronan består af flätadt ris. Beskrifvet af Brunius: Gotl. konsth. III, s. 106—107; synligt å interiören hos Heales: Church. of Gotl., pl. 3.

hvars Kristus har allt väsentligt gemensamt med dettas. För korset själft svarar däremot kanske en underordnad medarbetare — detaljerna äro tämligen oskickligt skurna — men schemat som följts, är detsamma som i Fröjel: ringen med sina tallriklika medaljonger — på hvilka här apostlabysterna väl varit målade — reproducerar ju troget förebilden, äfven om denna i så måtto förenklats, att korsstammens reliefer uteslutits, kanske också svickelfyllningarna[1], och att ändtaflorna återfått evangelistsymbolerna. Mattei ängel är samma handlyftande ängel som i Näs, men är i form klumpigare, och djurbilderna bibehålla långt mindre känning än där med Öja-krucifixet — att sambandet med dess traditioner börjar slappas, är påtagligt nog. Ännu längre har upplösningen fortgått i krucifixen i Sproge (fig. 150),[2] Sundre[3] och Ardre (fig. 151):[4] ländklädets veck bli allt större och med brytningspunkterna alltmer utprägladt förlagda i kroppens midtlinje, medan arrangemangets symmetri ytterligare accentueras af de flikar, som nedhänga från hvardera höften, anatomin blir alltmer schablonerad, kroppen alltmer utmärglad, mellangärdet allt djupare insjunket; i Sundre ses ännu orant-ängeln på den nedre korsarmen, i Ardre lyfter ängeln i stället sitt språkband med ena handen och pekar därpå med den andra.[5] Och denna process fortsättes: krucifixen i Rute,[6] Björke (Gotl. forns.)[7] och

Fig. 149. Burs. Krucifix.

[1] Dessa kunna dock vara bortfallna.

[2] H. omkr. 3 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (från nyare tid): ländklädet blått med rödt foder, korset brunt med guldpalmetter. Ensamt bland de här behandlade krucifixen saknar detta ring.

[3] H. omkr. 3 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi från nyare tid, mycket brokig: rödt, hvitt, blått m. m. Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 204.

[4] H. omkr. 3 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi (modärn): ländklädet blått med rödt foder, hår och skägg bruna; korset gråblått med detaljer i guld och rödbrunt. Beskrifvet af Brunius: a. a. II, s. 291.

[5] Detta under förutsättning att ängeln här är ett original; den hårda restaurering, som krucifixet för en del år sedan undergått, gör detta emellertid ej alldeles säkert. I Sproge äro alla evangelistsymboler bortfallna och deras platser fyllda med målade bibelspråk.

[6] Kristus-bildens h. 1,69 m. Ek. Korset sönderfallet och med vissa delar förlorade (högra armen samt den nedre evangelisttaflan). Polykromi (troligen från 1763, Säve: Reseb. 1864, s. 71): ländklädet blått (därunder spår af guld, liksom under hårets och skäggets svartbruna färg); korset svart och brunt med detaljer i rödt och blått. Beskrifvet af Brunius: a. a. II, s. 67.

[7] H. omkr. 3 m. (ögonmått). Ek. Polykromi (troligen delvis förnyad): ländklädet silfver med guldbårder; hår och skägg rödbruna; korset rödt med palmetter och andra detaljer i hvitt och rödt; evangelistsymbolerna guld i blå fält. Tegn. af ældre nord. Ark. III: 3, pl. 24.

Fig. 150. Sproge. Krucifix.

Hamra[1] — ett annat än det förut behandlade — beteckna en ytterligare utveckling af de nyssnämnda nytillkomna stildragen, likaså krucifixen i Etelhem[2] och Rone.[3] I Rute har ännu traditionen med de knäböjande änglarna öfver korsets tvärarmar bevarats,[4] men de äro icke längre sörjande, utan framsträcka i sina händer hvar sitt rökelsekar eller ljus,[5] och de fyrsidiga, snedställda evangelisttaflorna äro lagda öfver hvar sitt fyrpass. Till rena fyrpass äro dessa taflor t. o. m. förvandlade i Björke,[6] under det att hos de öfriga den fyrsidiga formen visserligen är bibehållen, men i stället äro de symboliska djuren själfva utan hvarje spår längre till likhet med dem, som utgöra deras direkta anfäder (i Öja och Näs).[7]

KRUCIFIXEN FRÅN STENKYRKA OCH ENDRE.

Att åtminstone icke alla af de hittills ej mötta stildrag och typologiska nybildningar, som påpekats, låta sig förklara blott med en hänvis-

[1] H. omkr. 3,75 m. (ögonmått). Material obekant. Den nedersta evangelistsymbolen (Lukas' oxe) förlorad. Polykromi (från nyare tid): ländklädet gråblått, hår och skägg bruna; korset brunt med blå detaljer, evangelistsymbolerna hvita. Beskrifvet af Brunius: a. a. III, s. 185; afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 32, och hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 26.

[2] H. omkr. 3,50 m. (ögonmått). Material obekant. Modärn polykromi.

[3] H. omkr. 3,25 m. (ögonmått). Ek. Polykromi: ländklädet silfver(?) med rödt foder, hår och skägg guld; korset i hvitt, rödt och grönt, evangelistsymbolerna guld i svarta (silfver[?]-)fält.

[4] Så som det framgår af beskrifningarna af det ännu icke sönderfallna krucifixet hos Brunius: a. a. II, s. 68 och Säve: Reseb. 1864, s. 71.

[5] Föremålen i händerna äro nu förlorade; på den nedan, s. 551—552, nämnda skåpdörren från Bunge hålla de ett ljus. — Jag tillägger att de båda stående, rätt klumpiga änglar, som bevarats i Hamra, icke kunna hafva tillhört krucifixet; deras höjd — 1,22 m. — förbjuder detta antagande.

[6] Palmetterna längs korsstammen äro dessutom här behandlade på ett sätt, som visar, att konstnären alldeles missförstått deras mening.

[7] I Etelhem har Mattei ängel omdanats till en knäböjande, obevingad liten kvinna — detta fortfarande med reservation för den modärna restauratorns eventuella andel däri — i Rone är ängeln sittande med sitt språkband öfver knäna. Hvad Hamra-krucifixet angår, synes det mig antagligt, att dess evangelisttecken (blott 3 bevarade) stamma från någon restaurering utförd någon gång under de senaste århundradena. Man märker annars, att korset själft så till vida närmar sig t. ex. krucifixets i Fröjel, att de snedställda plattorna på armarna här ännu äro att se.

ning till ett traditionens förfall, den sjunkande konstnärligheten i yrkesmännens prestationer, det framgår däraf, att vid sidan af dessa mer eller mindre handtverksmässiga arbeten, uppträda ett par, som åtminstone i alla stilistiskt väsentliga afseenden motsvara dessa, men hos hvilka den artistiska kvaliteten når vida högre och som alltså vittna om att Gotland, äfven efter det den egentliga Öja-skolan upphört att verka, haft tillgång på krafter af icke föraktlig smak och skicklighet. Jag afser ett triumfkrucifix från Stenkyrka[1] (fig. 152) och ett litet processions- eller altarkrucifix[2] från Endre[3] (båda i Gotl. forns.). Båda förefalla stamma från samma hand — det är, då Endre-

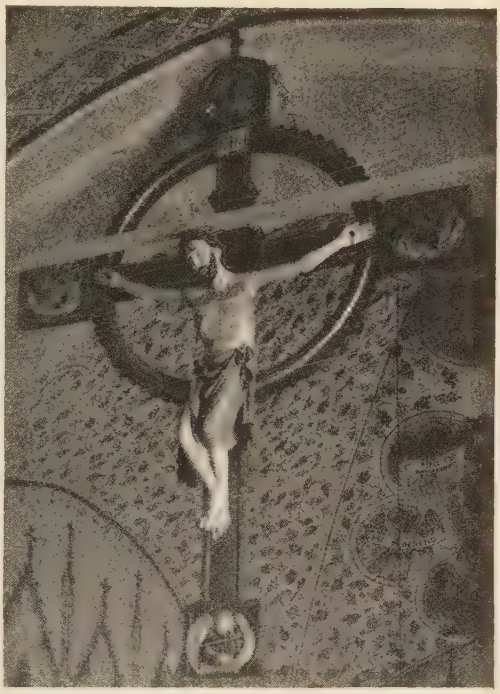

Fig. 151. Ardre. Krucifix.

[1] Figuren nu fäst på en panel, målad 1702 med Maria och Johannes, och försedd med ett nytt kors; figurens h. 1,60 m. Ek. Polykromi (troligen från 1702): ländklädet hvitt med rödt foder, hår och skägg svartbruna, törnekronan grön; korset svart. Blodlefringar modellerade i krederingen. Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, fig. 24. — Bildens »ursprungliga plats har möjligen varit i triumfbågen. Men äfven skeppets midtkolonn kan ifrågasättas såsom dess ursprungliga plats. På dennas västra sida finns nämligen en järnkrok, som kan ha användts till fäste för korset» (Roosval: a. a., s. 29). Det senare alternativet synes mig föga troligt; triumfbågen är ju på Gotland som annorstädes den öfliga och, såvidt man nu kan döma, alltid respekterade platsen för de stora krucifixen.

[2] Det förtjänar påpekas, att en 1300-talsmålning, utförd på insidan af en dörr till ett väggskåp i Gothem, visar ett altare (med mässfirande präst framför), hvarpå står ett krucifix af ungefär samma proportioner som detta. Säve: Reseb. 1864, s. 5, såg krucifixet »öfver altarskåpet» — en plats som dock förvisso ej var dess ursprungliga (altarskåpet kan ej dateras förrän till tiden omkr. eller efter år 1400).

[3] H. 1,04 m. Ek. Kristus-bildens hufvud afslaget, en del af den vänstra evangelisttaflan afbruten. All polykromi förstörd med undantag af spår af blått på ländklädets foder och rödt på korset; detta senare saknar ring. — Ett litet i dekorativt hänseende lyckadt, men sakligt svagare processions-(altar-)krucifix äges af Kräklingbo (Gotl. forns.; h. 0,93, ek; polykromi: spår af grönt på ländklädets foder, rödt och hvitt på korsstammen; i denna, strax nedanför bildens fötter, urtagning för reliker, på baksidan sluten af en graverad kopparplatta). Krucifixet synes vara en upprepning af Endrebilden — den har dock en, för öfrigt minutiöst behandlad, ring — och detsamma gäller ett annat krucifix i Eskelhem (figuren h. 0,33 m., ek, nu helt förgylld, korset modärnt) och ett tredje från obekant kyrka (Gotl. forns.; 0,46 m., ek, utan hufvud, armar, fötter och kors; spår af guld på ländklädet och rödt på dess foder).

bilden förlorat sitt hufvud, ländklädets identiska behandling, som fäller utslaget; det förhållandet att det sistnämnda krucifixet är anatomiskt mera nyanseradt, betyder knappast mycket, då detsamma ju varit afsedt att uthärda en långt mer ingående detaljgranskning än det andra, hvars former för öfrigt, särskildt hvad bålen angår, nu mera kunna anas än med noggrannhet iakttagas under den senare anbragta, tjocka oljefärgsöfvermålningen.

Den skada, som denna öfvermålning åstadkommit, är att beklaga, då man vid ett närmare studium snart upptäcker, att vi, som sagdt, här stå inför ett konstverk af helt annan pondus än flertalet af de förut omtalade. De delar af kroppen, som mindre starkt berörts af den välvillige »förskönarens» åtgöranden, särskildt de magra benen med de långa, smala fötterna äro i sina anatomiska öfverdrifter icke utan ett slags excentrisk skönhet, och hufvudet, djupt skjunket mot ena axeln under törnekronans tyngd, äger ett visst mått af race och uttrycksfullhet. Må vara att här ingenting finnes af Öja-krucifixets aristokratiska nobless och djupa andlighet — lidandesdraget, smärtobetoningen är här ytterligare stegradt, mer outreradt i sin vädjan till betraktarens varkunnsamma ömkan, känslosamheten har blifvit sentimentalitet — det är dock ingen bygdemästare hvem som helst, som skurit detta ansikte med dess bristande ögon och halföppna, slappa mun. Draperingen af ländkläde, så långt att det helt insveper knäna, är rik och konstfull. Ett fåtal stora, mäktiga veckryggar, horisontalt löpande, men fallande öfver af sin egen tyngd och skarpt brutna, dominera totaleffekten tillsammans med de långa, sammanfiltrade flikar, som nedfalla längs hvartdera lårets utsida och likformigt uppfästas vid midjan. Modelleringen af detta kläde är imponerande nog, men som allt här — jämfördt med Öja-mästarens skapelser med deras ädla jämvikt — är äfven den plastiska stoffverkan drifven till en öfverdrift, som står manierismen nära.

Helt visst, i denna sträfvan efter stofflig massivitet liksom i hela sin ikonografiska typ står detta arbete de förut omtalade krucifixen mer eller mindre nära, men det sagda tillåter oss ej att utan vidare bestämma deras förhållande till hvarandra, helst som här en del påtagliga olikheter i detaljerna uppträda, som varna oss för att draga alltför hastiga slutsatser — så böjer sig kroppen här i Stenkyrka skarpt ut till höger, medan hållningen annorstädes är mer eller mindre frontal, och hår och skägg äro behandlade mer minutiöst än hos de andra, hvilkas skäggbehandling mestadels är af samma summariska slag som det, för hvilket t. ex. Olofstatyn från Väte står som ett exempel. Är Stenkyrka-krucifixet utfördt

Fig. 152. Stenkyrka. Krucifix
(Gotl. forns.).

på ön — och med de ytterst ringa spår af konstimport utifrån, vi här funnit, är detta redan a priori sannolikt — kunna vi dock förutsätta, att ett samband på ett eller annat sätt existerar, som vi hafva att närmare söka komma på spåren. För ögonblicket har jag blott intresse att konstatera det faktum, att här i raden af de gotländska krucifixen, som själfva utgöra en i oafbruten utveckling stadd typserie, uppträda ett par, från Stenkyrka och Endre, som visserligen äga starka anknytningspunkter härmed, men ej omedelbart låta inordna sig i denna serie och, hvad som särskildt är att märka, där kvaliteten plötsligt stiger, utan att vi kunna påvisa de drifvande orsakerna därtill, utan att vi finna några förberedande ansatser gjorda, vittnande om en fortgående artistisk progress — det är ju snarare tvärtom.

Jag har lagt vikt vid detta konstaterande, därför att vi kunna göra alldeles analoga iakttagelser på den del af vårt material, som lämnas oss af de gotländska madonnabilderna.

Fig. 153. Fröjel. Madonna (Gotl. forns.).

3.

MADONNORNA FRÅN TOFTA, FRÖJEL OCH BRO.

Först några däribland, som i viss mån intaga en självständig ställning. En madonna som den i Tofta[1] — hvilken en annan i Fröjel[2] (fig. 153) rätt afsevärdt liknar,[3] ehuru hon är af annan hand och i draperidetaljerna

[1] H. 1,01. Ek. Bambinon samt madonnans händer och krona förlorade. Spår af polykromi: rödt på manteln, blått på dess foder, guld på håret, rödt på bänken.

[2] H. 0,80 m. Ek. Ena hälften af bambinon samt madonnans underarmar och krona förlorade. Spår af polykromi: rödt på manteln (som varit mönstrad med stjärnformiga, svarta [?] ornament), blått på dess foder; bänkens sidor guld med i svart konturerad, spetsbågigt fönster.

[3] Märk också öfverensstämmelserna i polykromeringen!

afvikande — äger en ansiktsoval, som i sin påfallande tillspetsning nedåt erinrar om den af Öja-mästaren lancerade typen, medan hennes, liksom nästan i ännu högre grad Fröjel-madonnans långa, vecklöst behandlade öfverkropp röjer släktskapen med Sundres sittande Maria. Hennes vackra och flickaktiga ansikte är påfallande rundt och glatt modelleradt, och denna egendomlighet går igen hos en madonna från Bro (Gotl. forns.; fig. 154)[1] — ett arbete af verklig betydenhet, förnämt och älskvärdt trots de icke fullt väl balanserade proportionerna. Äfven här kommer på sätt och vis Sundre-madonnan en i tankarna, må vara att direkta anknytningspunkter icke låta sig fixera[2] och att bambinon — sittande, ej som i Sundre[3] stående — vänder upp sitt ena fotblad på det egendomliga sätt, som vi mött i Vagnhärad. Men mest i ögonen fallande är draperingen af kjolen och den öfver knäna bredda manteln: veckens fall är icke längre den enkelt vertikala som förut, där yppar sig en ny smak för den frontala symmetrin brytande diagonallinjer, som vi ännu icke mött hos de sittande statyer, vi betraktat. Ett

Fig. 154. Bro. Madonna (Gotl. forns.).

[1] H. 1,11 m. Ek. Bambinons öfverkropp samt madonnans högra underarm och krona (?) förlorade. Spår af polykromi: rödt på manteln, guld på båret. Bilden var en af de trästatyer, »stympade och förfalne», som Wallin lät nedtaga från kyrkans vind (Wallin: Anal. Gothl., opag. kvart).

[2] Kanske skulle en undersökning af en madonna i Jomala (Finland; afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 57) bättre klargöra deras samband. Den finska madonnan, som jag blott känner genom den nyss citerade afbildningen, synes nämligen i viss mån utgöra ett stilistiskt mellanled mellan de andra båda, och möjligt är, att hon — trots att jag tidigare (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 31 not 2) reserverat mig mot denna tanke — har gotländsk proveniens, en sak hvarom jag dock nu ej med bestämdhet kan uttala mig. Bildens af Meinander: a. a., s. 61, åsatta datum: 1350—1360 synes mig under alla omständigheter mycket för sent.

[3] Och i Jomala.

långt, skarpt accentueradt veck går från höger knä snedt ned till vänster, och de öfriga understryka dess rörelse mer eller mindre betonadt.

MADONNORNA FRÅN HANGVAR, SPROGE OCH BJÖRKE.

Hos andra madonnor återvänder heller icke detta drag — jag hänvisar till trenne statyer från Hangvar,[1] (fig. 155) Sproge[2] (fig. 156) och Björke[3] (samtliga i Gotl. forns.). Här är det — särskildt hos de båda förstnämnda, som väl torde skurits af samma hand — Vagnhärad-madonnan som snart sagdt i hvar detalj gör sig påmind, i dräktarrangemanget enskildheter som hos bambinon med det uppvikta fotbladet.[4] Men ansiktstypen är (i Hangvar och Björke) en annan, gröfre, utan den tillspetsning nedåt, som Vagnhäradstatyn hade i arf från Öja-skolan, den framskjutande näsan bryter profilens rakhet, ögonen äro glåmigt utstående. Och kommer man till ett par andra ma-

Fig. 155. Hangvar. Madonna (Gotl. forns.).

[1] H. 1 m. Ek. Bambinons hufvud och armar samt madonnans högra hand och krona förlorade. Polykromin så godt som spårlöst förstörd; på manteln dock delar af blå färg, därpå ett mönster i svart och rött och en bred, ornamenterad guldbård. I båda figurernas bröst runda hål, väl för fästande af »ädelstenar»; i bakhufvudet en uttagning, troligen en relikgömma (af samma slag som hos Väte-Olof, jfr ofvan, s. 376 not 1). En lös baldakin och diverse därtill synbarligen hörande dekorativa delar, som från Hangvar kommit till Gotl. forns. hafva väl tillhört denna madonna (eller eventuellt den från samma kyrka stammande Olof-bilden, jfr ofvan, s. 377 not 4 till föreg. sida).

[2] H. 0,99 m. Ek. Mycket nött och skadad; bambinons hufvud och armar, samt främre delen af madonnans hufvud och hennes högra underarm förlorade. All polykromi borta. I bakhufvudet uttagning för reliker(?). Bänkgaflarna genombrutna af fönsteröppningar med klöfverbladsbågar.

[3] H. 0,98 m. Ek. Bambinons hufvud och madonnans krona förlorade. Polykromi (mycket skadad): manteln guld med svart (? silfver-)bård, underdräkten blå, håret guld; bambinons dräkt guld; bänken, hvars gaflar äro ornamenterade med ett genombrutet, korsliknande fyrpass m. m. och som är försedd med ett triangulärt ryggstycke, längs kanterna följdt af krabbor, visar spår af grönt, guld och svart.

[4] Ej hos Björke-madonnan, där barnet sitter vändt utåt.

Fig. 156. Sproge. Madonna (Gotl. forns.).

MADONNORNA FRÅN LINDE OCH LOJSTA.

donnor, från Linde[1] (fig. 157) och Lojsta[2] (fig. 158; båda i St. hist. mus.), är man ännu längre borta från urtypen. Den röjer sig ännu i ett och annat, främst madonnornas bambini, alltfort med fotbladet utåtriktadt och i en pose af samma slag som i Vagnhärad, Sproge och annorstädes, men för öfrigt är här klyftan så bred, att den knappast låter sig öfverbygga genom inskjutandet af närmast föregående grupp som mellanled. Draperierna äro helt andra, tyngre och samtidigt oroligare. De mer eller mindre vertikala, rörliknande veck, som uppdela Vagnhärad-statyns lika väl som Hangvar- och Sproge-madonnornas kjortlar[3] existera här ej mera, stoffet är gröfre och hårdare i sina brytningar, och afgränsningen mellan mantel och underdräkt mycket skarpare: deras nederkanter löpa ej längre, som de hittills gjort, mer eller mindre parallellt, deras vecksystem korrespondera ej längre med hvarandra, här drar sig mantelvåden upp mot höger, och kjolens veckanhopningar äga en självständighet i sitt förhållande till mantelns, som hos de föregående saknats. Här är också en detalj att anteckna, som för det följande är af ett visst intresse: de runda, ögel- eller snäckformiga veck, hvari dräktflikarna med förkärlek löpa ut och som bringa en kapriciös oro in i konturlinjerna. Redan i Sproge och Hangvar hafva vi dem, men ännu i embryotisk form, ännu blott som små vindlingar i kjortelns nederkant. Hos Linde-madonnan äro de redan större, hos Lojsta-madonnan göra de sig så breda, att de bilda ett af de mest i ögonen

[1] H. 1,20 m. Ek. Bambinons hufvud och armar, madonnans högra hand och krona (?) förlorade. Spår av polykromi: blått på manteln, guld på dess foder och madonnans hår, rödt på bambinons skjorta.

[2] H. 1,28 m. Ek. Bambinons hufvud och armar, madonnans högra hand och krona (?) förlorade. Spår af polykromi: guld på madonnan mantel och bambinons skjorta.

[3] Hos Björke-madonnan är deras profil skarpare, men för öfrigt följa de samma schema som de andras.

Fig. 157. Linde. Madonna (St. hist. mus.).

fallande elementen i hennes dräktbehandling. Och hos denna sistnämnda madonna uppträder till slut ett nytt stildrag, af betydelse: ett brytande af posens frontalitet, som vi hittills ej stött på hos någon enda sittande figur. Ännu Lindemadonnan, som dock står Lojstastatyn så nära, iakttager samma parallella benställning, som hittills alltid varit regel, och fötterna sättas i mark bredvid hvarandra. Lindemadonnan har däremot flyttat sin högra fot ett stycke ut åt sidan, hennes högra underben drages alltså ur vertikalplanet, och äfven om knät därigenom icke kommer i någon nämnvärd sänkning nedåt och öfverkroppen icke vrides ur sitt läge, inträder en ojämnhet i knänas inbördes ställning, som ger intrycket af ett slags kontrapost af det slag, som höggotiken gärna öfverförde från sina stående äfven till sina sittande figurer.[1]

MADONNORNA FRÅN ÖFVER-SELÖ OCH NOUSIS.

För att finna en direkt motsvarighet till denna staty nödgas vi emellertid gå utom Gotlands gränser, till Öfver-Selö (Södermanl., Kyrkomus. i Strängnäs; fig. 159—160)[2] på det svenska fastlandet och Nousis i Finland (Statens historiska museum, Helsingfors).[3] Båda de därifrån stammande madonnorna äro hvarandra ytterst lika, för att ej säga med hvarandra identiska — skillnaden är egentligen blott den, att den svenska

[1] Jfr ofvan, s. 411.

[2] H. 0,88 m. Ek. Bambinons armar stympade, likaså madonnans högra hand, hennes krona förkommen. All polykromi förstörd med undantag af spår af blått på mantelfodret. På bänkens gaflar en gotisk bågställning (3 lika höga bågar, relief). af Ugglas: Strängnäsutställn. kat. n:r 46 samt Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 18. Atb. af mig i sistnämnda katalog pl. 4, R. de l'art chrét. 1911, s. 470, Strängn. Stud. I, fig. 25 samt hos Lindblom: Strängnäsutställningen (Vår lösen 1910, s. 257).

[3] H. 1,12 m. Ek. Bambinons armar stympade, madonnans högra hand och krona förlorade. Polykromin förstörd. Afb. hos Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 53, samme förf., Finl. kulturh., s. 178, Tikkanen, Finsk tidskr. LXVII, s. 328.

madonnans bambino står på sin moders vänstra knä, medan den finskas sitter på madonnans framsträckta vänstra hand.

Beviset för att dessa madonnor verkligen äro utförda på Gotland och låta inordna sig i räckan af öns bildförråd, är lätt att gifva. Det är ej blott den kvalitativt undermåligare, men stilistiskt särdeles starkt befryndade Lojsta-madonnan, som man kan hänvisa till, utan äfven till en bild, som helt står på dessa statyers artistiska nivå, en hel. Olof från Bunge (St. hist. mus.; fig. 161).[1]

Fig. 158. Lojsta. Madonna (St. hist. mus.).

Det är en medelålders, men ännu ungdomlig man, vi här hafva framför oss, med ett präktigt och detaljrikt modelleradt hufvud. Blicken kisar en smula mellan de skarpt skurna ögonlocken, munnen ler lätt — det är en solig och glädtig välvilja, som lyser ur hela detta ansikte, en putsad och välfriserad hofmans ansikte, som har allt gemensamt med de älskvärdt chevalereska helgon, som under höggotiken efterträdt det äldre 1200-talets allvarliga och profetiskt inspirerade gudsmän.[2] Håret rullar upp sig vid tinningarna i dessa korkskrufslika,elegant vridna lockar, som vid 1300-talets början kommer på modet,[3] en rad lockar ligga också i rad öfver pannan, och skägget, bortrakadt på hakan, är omsorgsfullt

[1] H. (med dorsal) 1,57 m.; figurens h. (med Skalle) 1,17 m. Ek. Bildens vänstra underarm och krona förlorade liksom dorsalens baldakin (jfr dock nedan, s. 541), höger hands fingrar stympade. Spår af polykromi: blått på manteln, guld på dess foder liksom på underdräkten och håret; på manteln fragment af en bård i guld och silfver; Skalles dräkt har varit röd, bänken och dorsalen i omväxlande guld och rödt. På bänkens gaflar rester af bågställningar liknande motsvarande på Öfver-Selö-madonnans bänk. — En lokalsägen knuten till denna bild berättas af Säve: Gotl. saml. I: 1, s. 360, enligt hvilken »tvenne bröder, Olof och Johannes från Bunga, i särskilda båtar begifvit sig till Stockholm med den öfverenskommelse, att de, dit lyckligen framkomne, skulle låta förfärdiga ett bildverk till Guds hus i Bunge, hvilket skulle föreställa den af bröderna först ankomne, sittande på helgonasätet med den sistkomne såsom fotapall under den förres fötter: Olof kom först fram och Johannes sist» — en sägen, som på samma sätt som den med Öja-krucifixet förbundna (se ofvan, s. 420 not 3) torde vittna om det mått af ryktbarhet, konstverket på sin tid ägt.

[2] Jfr ofvan, s. 412.

[3] Jfr ofvan, s. 403.

Fig. 159. Öfver-Selö (Södermanl.) Madonna (Kyrkomuseet, Strängnäs).

kammadt.[1] Den helige är iklädd tunika och surkot,[2] sammanhållen af en lång, smal gördel, samt en mantel, hvars öfre delar öfver bröstet äro förenade medelst ett band och som nedtill sveper sig kring underbenen. Den ena handen har väl omslutit helgonattributet, yxan, den andra kanske ett ciborium af det slag, som Olof i Väte håller mellan sina fingrar.

Platt tryckt mot marken grinar Skalle under den fromme konungens fötter, just i färd att draga svärdet ur skidan.

Bunge-Olof är af samme mästare som de två madonnorna från Nousis och Öfver-Selö — om den saken kan knappast någon tvekan råda. Ansiktenas modellering är identisk — märk detaljer som ögonlock och läppar! — människouppfattningen densamma: här som där samma leende älskvärdhet, samma världsliga och en smula koketta, men verkligt behagfulla självupptagenhet, samma grace, som blott störes af den alltför tydliga beräkningen på åskådarens beundran. De äro alla tre ypperliga konstverk, grunda till själen, men af en oförneklig och sällsynt elegans.

[1] Jfr ofvan, s. 400—401.

[2] Jfr ofvan, s. 400, not 3, 4.

Öfverkropparna vridas en smula åt sidan, armarna röras i olika höjdplan, de båda kvinnorna böja moderligt sina hufvuden lätt fram mot sina väluppfostradt sedesamma små Kristus-prinsar, med deras lockar krusade med samma yrkesskickliga frisörkonst, som bucklat håret kring Bunge-helgonets

Fig. 160. Öfver-Selö. (Södermanl.) Madonna (detalj av fig. 158).

tinningar. Kontraposten fullständigas af det bakåtflyttade vänstra benet, hvilket trots att knäna — här lika litet som i Lojsta — därvid ej komma i åtminstone afsevärdt olika höjdlägen, ger hela posen en förskjutning åt sidan, åstadkommer en vridning åt höger, som skänker det intryck af momentan rörelse och liflighet, höggotiken — på bekostnad af stabilitets-

känslan — var så förälskad i. Draperingen understryker effekten. Vecklinjerna i manteldraperiet öfver knäna — tungt och massivt brutet i stora, breda ryggkilar — gå diagonalt från höger till vänster, men med oberäkneliga knyckar i sin rörelse och denna störd af allsköns ovidkommande flikar och småveck, opererande, så att säga, på egen hand i ensemblen. Och här hafva vi till slut dessa volutartade öglor i fotvåden, bildande böljande, kapriciösa våglinjer, hvilka jag påpekat som ett utmärkande motiv också för Lojsta-madonnan och som, då de uppträda hos verk af för öfrigt så likartad hållning som Olof från Bunge och madonnorna från Öfver-Selö och Nousis, få karaktären af mästarsignatur.

HEL. NICOLAUS(?) FRÅN HEJDEBY, HEL. BERNHARD(?) FRÅN FOGDÖ M. FL.

»Bunge-mästaren» framstår härmed som en konstnärsindividualitet i raden af de anonymer, som kunna urskiljas i den gotländska träskulpturens historia, en höggotiker, den förste därinom, som kan betecknas med detta namn. Hans œuvre är talrikt nog. Jag räknar nämligen dit utom den sörmländska och den finska madonnan samt Olof-statyn från den kyrka, efter hvilken jag bildat hans namn, äfven Stenkyrka-krucifixet, hvars stilistiska egenskaper — i draperi- och hårbehandling samt ansiktsläggning — alltigenom stämmer med dessas, dessutom äfven ett par andra konstverk, en helig biskop från Hejdeby (Gotl. forns.; fig. 162—163),[1] som saknar attribut, men kan förmodas föreställa den hel. Nicolaus, sjöfararhelgonet, förvisso ofta anropadt af de gutska krämarna och båtsmännen på deras handelsskepp,[2] samt återigen ett utomgotländskt arbete, en helig munk(?)

[1] H. 1,33 m. Ek. Båda händerna förlorade. Polykromi (nästan helt och hållet förstörd); »alban» guld(?), likaså dalmatikan, försedd med en nedre bård i grönt, guld och rödt och med rödt foder (i ärmarna), casulan guld med grönblått foder, hår och skägg guld. Afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 33 och i Sv. konsth., fig. 130 samt hos Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., fig. 29.

[2] Åtminstone synes denna benämning den troligaste. Helgonets kult och därmed hans förekomst i den kyrkliga konsten är ju visserligen i västerlandet af relativt sent datum — sin popularitet får den först efter öfverförandet af helgonets ben till Bari år 1087 och synes i Tyskland icke spelat någon roll förrän efter denna tid (se Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Häfte des Mittelalters, Freiburg i B. 1892, s. 41) — men äfven till norden spridde densamma sig hastigt. Helgonets festdag är upptagen i Vallentuna-kalendariet (1198) på den 6 dec., och redan under det 12:e århundradet synes dess namn hos oss icke varit så ovanligt som dopnamn (Grape: Stud. över de fornsv. inl. personn., s. 82, 88). Äfven i konsten uppträder Nicolaus före 1200-talets början. Hans legend berättas, enligt Janse, Sv. fornm. för. tidskr. XII, s. 59—62, på den ofvan, s. 13 not 7, omtalade västgötska Od-funten (afb. hos Janse: a. a., s. 58—62), som icke torde vara senare än denna tidpunkt — det äldsta kända nordiska exemplet på detta motiv (se Wallem: De legendariske fremstillinger paa Kaupanger-antemensalet, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1905, s. 44) — och stort yngre är måhända ej den »S. Nicolaus epps», som är framställd på ett tympanon i Rybjerg (Danmark; afb. hos Løffler: Rybjerg Kirke, Aarb. f. nord. Oldk. 1873, s. 280, samme förf.: Uds. over Danm. Kirkebygn., fig. 81, Køb ke: Danske Kirkebygn., fig. 99; kyrkan dateras af Løffler, Aarb. f. nord. Oldk. 1873, s. 278, till omkr. 1200); från 1100 talet stammar enligt Bull: Folk og kirke i middelalderen (Kristiania och Köpenhamn 1912), s. 195, en norsk Nicolaus-staty från Eids-

Fig. 161. Bunge. Hel. Olof (St. hist. mus.).

i Fogdö (Södermanl.),[1] antagligen framställande cisterciensernas store ordensstiftare, den hel. Bernhard, då ju Fogdö sockengränser omslöt ett denna ordens, på 1200-talets början grundlagda kloster.[2] Den sistnämnda bilden sitter rent frontal och saknar i draperibehandlingen mästarens »signatur», öglorna i dräktbården, men så i alla enskildheter dess ansikte och hår-

borg (Oldsagsamlingen, Kristiania), och en liten svensk träfigur från 1200-talets början från Länna (Södermanl; Kyrkomus. i Strängnäs) med tre stenar i handen föreställer kanske äfven den helgonet i fråga (eller eventuellt den hel. Eskil, se af Ugglas: Strängnäsutställn. kat. n:r 9, Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 4 [pl. 2], R. de l'art chrét. 1911, s. 297 not 1, Strängn.-Stud. I, s. 29—30). Hvad Gotland angår, må påminnas om att Nicolaus — efter hvilken ett gille i Visby uppkallats (se Wallin: Gotl. saml. I, s. 123—125) — var patron för de visbyitska dominikanernas kyrka liksom för Kräklingbo (inskriften, där hans namn förekommer, dock ej redan från 1211, så som Ekhoff: S:t Clemens, s. 174, och i Fornv. 1913, s. 46—47, velat göra troligt, utan först från omkr. 1300, se Roosval, Kyrkoh. årskr. 1913, s. 25, 27) samt att en klocka i Gothem 1374 gjutits till hans ära (Lindström: Anteckn. II, s. 77). Huruvida Hejdeby-bilden någonsin burit ett förklarande attribut, kan betviflas, då ett dylikt saknas hos bilden på det nyssnämnda gillets, med statyn troligen ungefär samtidiga sigill (afb. hos Wallin: a. a. I, pl. III: 3, Spurell, Archeol. journ. 1855, s. 258). — Inga andra biskopliga helgon torde vid denna tid hafva anspråk på att ifrågakomma för bestämmandet af denna liksom andra tvifvelaktiga statyer (jfr Hildebrand, Ant. tidskr. II, s. 369) — det skulle då vara Dionysius, som på Gotland verkligen synes eröfrat en ej obetydlig popularitet (se nedan, s. 551 not 2), men hvars attribut, det afhuggna hufvudet, knappast kan tänkas buret af vår Hejdeby-biskop med dess så obesväradt rörda armar. Ekhoffs tydning (Fornv. 1913, s. 51—52, afb. s. 50) af en bild bland de från 1200-talets början stammande kalkmålningarna i Kräklingbo som Mainz-helgonet Willigis låter sig ej upprätthålla (se Roosval, Kyrkoh. årskr. 1913, s. 25, not 2). Af den hel. Henrik ägde Visby domkyrka en — nu försvunnen — staty (med inskrift; omtalad af Wallin: Anal. Gothl. opag. kvart, häftet: Templa urbis Wisby), men om dess ålder vet man intet. Det antagliga är, att den ej var äldre än 1400-talet, då jag dessförinnan — med undantag af bilden i Uppsala domkyrkas södra portal (afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 291), där helgonets plats ju är naturlig — ej känner ett enda Henrik framställande konstverk i vårt land, hvarest han knappast, åtminstone utom ärkestiftet, torde varit mera populär under medeltidens tidigare sekel. I Vallentuna-kalendariet synes hans namn, som där en gång varit upptaget, senare blifvit bortskrapadt (se Beckman, Kyrkoh. årskr. 1912, s. 88—89), i den 1328 daterade runkalendern (Liljegren: Sv. runurk. n:r 2826), som publicerats af Worm: Fasti danici (Köpenhamn 1626), s. 97—134, och hvars gutniska ursprung är otvifvelaktigt (se Läffler, Nord. tidskr. 1879, s. 606—608), är han ej upptagen; den i Henrikslegenden berättade episoden, då en präst i Västergötland utfor i smädelser mot honom, talar ej för en större aktning för hans helgonvärdighet, må vara att legenden vet att tillägga, att begabbaren för sin djärfhet mycket riktigt drabbades af den heliges vrede (Vita et mir. S. Henr. episc., Script. rer. suec. II: 1, s. 335; från 1300-talets början, Schück: Ill. sv. litteraturh. I, s. 155). De finska Henriksbilderna sakna dessutom nästan alltid skägg (Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid, s. 157), de gotländska äro regelbundet skäggiga, och hafva mördaren Lalli lagda under fötterna (ett undantag utgör Uppsala-bilden).

[1] H. 0,82 m. Ek. Bildens högra underarm och vänstra hand samt näsa afslagna. Spår af polykromi: guld på manteln, rödt på dess foder. af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat. n:r 45; afb. af mig i Strängn.-Stud. I, fig. 26. — Beteckningen munk är tvifvelaktig, men synes närmast motsvara det riktiga. Bilden är iklädd en kåpa af mantelform, sammanhållen af en stor agraff på bröstet, men kåpan är försedd med kapuschong (ej clipeus!) på ryggen, hufvudet är bart — behandlingen af håret visar, att det aldrig varit betäckt — och fötterna nakna.

[2] Se ofvan, s. 149. Kanske har bilden t. o. m. ursprungligen tillhört detta kloster, då ett flertal konstverk därifrån skola hafva kommit till Fogdö kyrka. (Ett svenskt tapisseri från 1400-talet, Bidr. till Södermanl. äldre kulturh. VIII, s. 62.)

behandling motsvarar bambinons i Öfver-Selö-gruppen, är det omöjligt att göra annat än att — som jag också tidigare[1] gjort — attribuera statyn till den gotländske mästaren själf.[2] Hos Hejdeby-biskopen framträder i stället denna »signatur» med all önskvärd tydlighet. Anletsdragen äro något skarpare och hårdare modellerade än Bunge-Olofs — det är en man af större ålder än denne, konstnären återgifvit — men allt igenom röjande hans stil och handlag, liksom också behandlingen af dräkten med de stora, ståtliga vecken och deras skarpa brytningar fullt ut motsvara den för honom karaktäristiska; kontraposten är rätt stark, underarmarna lyftas i olika höjd.[3]

Fig. 162. Hejdeby. Hel. Nicolaus ([?] Gotl. forns.).

[1] Strängnäs-utställn. kat. n:r 45, 46, Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 18, Strängn.-Stud. I, s. 53—54, R. de l'art chrét. 1911, s. 469.

[2] Däremot känner jag mig numer rätt öfvertygad om, att en för öfrigt särdeles vacker stående madonna från Runtuna (Södermanl.; Kyrkomus. i Strängnäs) ej har något med vår mästare eller öfver hufvud taget gotländsk konst att skaffa, så som jag tidigare (Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 42 [där ursprungskyrkan felaktigt uppgifves vara Tunaberg], Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 19) med större eller mindre säkerhet förmodat. Åtskilligt kunde tala därför — mot min förmodan talar dock särskildt bambinon, af en typ som aldrig återfinnes på Gotland.

[3] Till Bunge-mästaren torde också — oberäknadt det nedan, s. 541—542, omtalade kapitälet från Lau — kunna attribueras den stora, nu i Visby allmänna läroverks fornsakssamling förvarade stampen till det visbyitiska Allhelgona-gillets sigill (afb. hos Spurell, Archeol. journ. 1855, s. 262, Hildebrand, Hist. bibl. III, s. 93), hvars sittande Kristus i pose och dräktbehandling har så stor likhet med helgonet från Bunge, att ett samband af ett eller annat slag under alla omständigheter måste förutsättas, helst som det i stil betydligt skiljer sig från andra, ungefär samtidiga gotländska sigillbilder, t. ex. Knutsgillets (afb. hos Wallin: Gothl. saml. I, pl. III: 1, Spurell: a. a., s. 257) — helt visst ej från 1200-talets början, som Spurell: a. a., s. 257, förmodar, utan först från omkr. 1340 (Petersen: Knud Lavards Helgentilbedelse, Aarb. f. nord. Oldk. 1885, s. 24, jfr Lindström: Anteckn. II, s. 29) — eller det ofvan, s. 524 (not 2 till s. 522), omtalade Nicolaigillets. Sigillskärarna äro visserligen under medeltiden närmast att betrakta som guldsmeder (se Hildebrand: Sv.

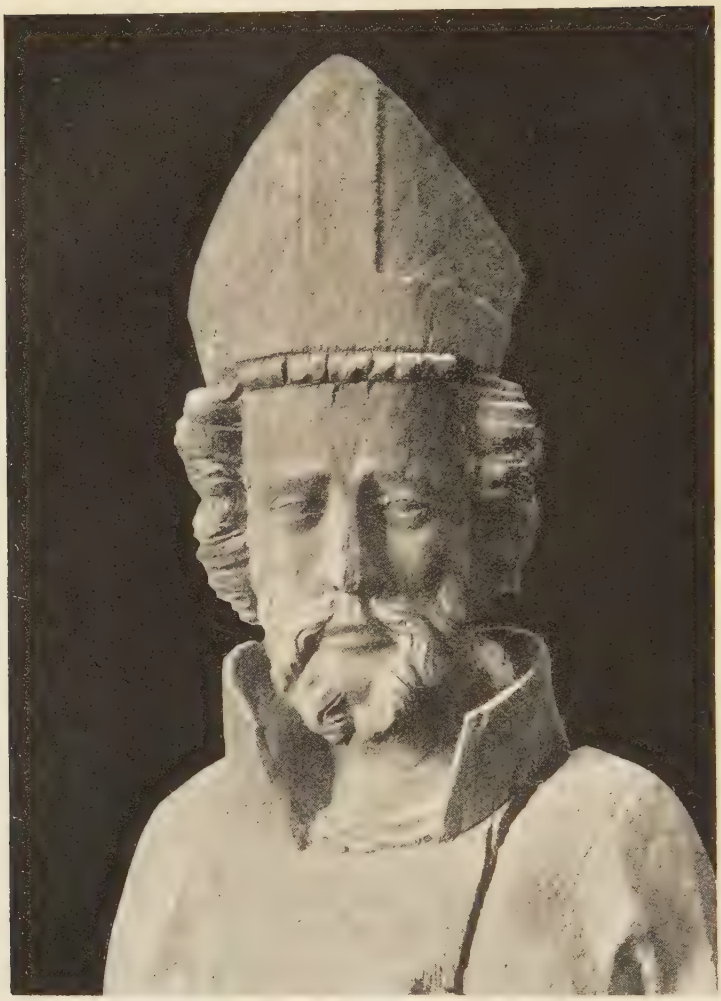

Fig. 163. Hejdeby. Hufvudet af hel. Nicolaus fig. 161.

BUNGE-MÄSTARENS FÖRHÅLLANDE TILL ANDRA GOTLÄNDSKA KONSTNÄRER.

Däremot kan Lojsta-madonnan trots hennes stora öfverensstämmelse med mästarens sittande gudsmödrar förvisso icke vara af hans egen hand -- hon uppfyller icke de kraf på artistisk fullgodhet, som skulle göra en

medelt. I, s. 523), men dessa tillhörde ju ofta samma skrå som målarna-bildsnidarna — så i Flensburg 1497 (se ofvan, s. 43) — och från Lübeck föreligger redan från 1280 en notis (Lüb. Urkundenb. II: 1 n:r XLVII; jfr Goldschmidt: Lüb. Mal. und Plast., s. 31) om en »Alexander, incisor ymaginum atque pictor», som för staden Lübecks räkning utför ett sigill. Jag gör också uppmärksam på, att äfven Tingstäde-mästaren synes hafva varit sysselsatt med guldsmedsarbete (se ofvan, s. 260 not 2).

dylik attribution berättigad, det uttryckslösa och nog så plebejiska ansiktet förbjuder densamma, liksom hela den brist på elegans och behagfullhet, som präglar henne. Hur organiskt än den typologiska kedja synes länkad, i hvilken jag inordnat det gotländska bildmaterialets sittande figurer — parallel till den, hvartill krucifixen kunna sammanställas — stå vi alltså, alldeles som där, plötsligt inför ett fenomen, som fordrar sin förklaring: en ögonblicklig lyftning af den kvalitativa nivån, som måste äga sin särskilda orsak. I hvilka förutsättningar fotar denne utmärkte Bunge-mästare? Är han en naturbegåfning, som har allt direkt af sig själf och är hans utgångspunkter desamma som för de andra? Betecknar han utvecklingens toppunkt, har han blott med den större talang, som han var i besittning af, resumerat förut gjorda uppslag och bragt äldre ansatser till fullkomning? Eller betyder hans verksamhet ett nytt inslag i det gotländska konstlifvet, och äro ej de arbeten, där vi funnit element besläktade med hans stilkaraktäristika, snarare att betrakta som efterbildningar af vissa af honom gifna förebilder, än etappunkter i en utvecklingsserie, som resulterar i hans eget uppträdande?

Det sistnämnda alternativet synes mig vara det enda möjliga. Det är uppenbart, att Öja-mästarens skola, allt eftersom den aflägsnar sig från sin urkälla, får en allt provinsiellare prägel, går mot en isolation, som allt mer och mer steriliserar dess skaparkraft och förtar de värdefulla egenskaper, den ärft. Den konstnärliga känsligheten trubbas af, formerna blifva simplare och gröfre. En man, hvilken förmått så mycket som Bunge-mästaren visat sig förmå, har ej bragt det därhän utan andra incitament än dem, kretsen af dessa gutaskulptörer kunnat gifva honom. I hans konst finnas inga provinsiella drag, han tillhör en helt annan sfär än de. Det är icke svårt att se hvilken.

4.

DATERING.

Förrän jag fortgår med en undersökning af Bunge-mästarens stilistiska källor, torde det vara skäl försöka bestämma den ungefärliga tidpunkten för mästarens uppträdande. Dess bättre möter detta icke större svårigheter. En terminus ante är nämligen möjlig att fastslå tack vare ett genom Roosvals arkitekturhistoriska undersökningar daterbart monument: Mikaelsfiguren på vimpergen öfver Hörsne kyrkas tidigare (s. 500) omtalade portal.

Den lilla bilden,[1] ridande på vimpergens krön, uppvisar ett stildrag, som är signifikativt nog: frontalitetsbrottet i posen, det ena underbenets förskjutning åt sidan. En kontrapostisk effekt är här alltså åsyftad och ernådd af ett slag, som i de allra flesta fall — åtminstone i den utbildade form, den här äger — saknas inom den gotländska plastiken, men som, efter hvad vi iakttagit, är karaktäristisk för Bunge-mästarens verk.[2] Är det nu öfver hufvud taget, hvad icke kan vara tvifvelaktigt, den gotländska träplastiken, som varit förebildande för öns stenskulptur,[3] är det uppenbart, att detta stildrag, då det här uppträder, återgår på ett uppslag från Bunge-mästarens egen ateljé. Dennas grundande ligger alltså i tiden *före* Hörsne-portalens tillkomst, troligen ett flertal år dessförinnan, eftersom skolans nya idéer knappast med ett slag vunno terräng bland de gutska bygdekonstnärerna, till hvilkas krets stenhuggar-arkitekten Fabulator, Hörsne-portalens mästare, med visshet hörde, allra helst som här redan inträdt den figurproportionernas förvandling i enlighet med portalskulpturens speciella fordringar, som betecknar den gotländska stenplastikens emancipation från de träplastiska förebilderna.[4] Den gränspunkt framåt i tiden, vi sökt, erhålla vi alltså af portalens eget datum: omkr. 1320.

En motsvarande terminus post står visserligen icke till buds, men med tämligen stor bestämdhet kan man säga, att tidpunkten för Bunge-ateljéns bildande är att sätta på ett förhållandevis afsevärdt afstånd från sagda datum, och detta äfven af andra skäl än det redan nämnda, den relativa långsamhet, hvarmed de konstnärliga idéerna torde hafva spridt sig. Det är nämligen tydligt nog, att vid denna tidpunkt den från Öja-mästaren utgående skolriktningen icke upphört att arbeta, tvärtom ännu befann sig i blomstring, och då Öja-mästaren själf redan börjat sin verksamhet så tidigt som omkr. 1270, är det ej troligt, att denna af honom inaugurerade riktning kunnat fortlefva alltför långt in på det nya seklet med bibehållande af så mycket af sin ursprungskaraktär, som ett verk som Vagnhärad-madonnan trots allt verkligen gör. Ty att denna madonna

[1] Omnämnd ofvan, s. 501.

[2] Med undantag för Fogdö-munken; Stenkyrka-krucifixet däremot med sin starka höftböjning visar bäst, jämfördt med andra gotländska krucifix, hvilken roll den asymmetriska kroppshållningen spelar för vår mästare.

[3] Se ofvan, s. 500—503.

[4] Se ofvan, s. 501. — Jag tillägger, att Fabulators tyska resa, som synes infallit omkr. 1310 eller strax dessförinnan (se Roosval: Kirch. Gotl., s. 192, af Ugglas, Fornv. 1914, s. 39—40, 42) icke kan hafva varit af betydelse för utbildandet af hans stil i de afseenden, som här intressera oss. I de trakter af Tyskland, där han uppehöll sig (Lübeck, Pommern), finnes intet, åtminstone bland de bevarade monumenten, som kunde gifva stöd för en dylik hypotes, och de verk, han själf där utförde, t. ex. Kolbatz-kapitälen (se ofvan, s. 246, not 2), sakna hvarje spår af dessa Hörsne-portalens stilegendomligheter.

tillkommit efter det Bunge-mästaren öppnat sin verkstad, framgår af en omständighet, jag redan på tal om henne gjort uppmärksam på,[1] men hittills lämnats oförklarad: bambinons fotmotiv. Det är, som jag framhållit, ett motiv, som med bestämdhet icke kan ledas tillbaka till Öja-mästaren, det förutsätter en ny motivöfverföring skedd först efter 1300-talets början. Enligt min mening är det Bunge-mästaren, som förmedlat densamma. De madonnor, jag attribuerat till honom själf, duga visserligen icke till att belägga denna åsikts riktighet — de poser, deras bambini intaga, gifva icke tillfälle till motivets användande — men hos en dessa så ytterst närstående staty som Lojsta-madonnan uppträder detsamma i all den extrema ytterlighet, det hos Vagnhärad-bilden äger, ej mindre än hos Linde-madonnan, själfva förbindelseleden mellan Lojsta-madonnan och de andra med henne närmast besläktade madonnorna, liksom hos dessa själfva (i Hangvar och Sproge), ja, till och med hos madonnorna i Bro och Fröjel,[2] där dock sambandet med Öja-skolan i vissa afseenden är ännu mer påtagligt kännbart.[3]

Det är för öfrigt icke blott detta enstaka motiv, som i detta sammanhang har rätt att komma i betraktande. Den sneda draperingen af Bro-madonnans kjortelveck har helt visst sitt upphof i ett skulptörens studium af veckförningen hos Bunge-mästarens sittande gudsmödrar, och i hennes fina, ömsinta leende återklingar utan tvifvel den förekommande älskvärdhet, den sistnämnde mästaren så gärna låter sina figurer gifva uttryck för. Böjningen af hufvudet in mot den sida, där bambinon sitter, måste upphofsmännen till Fröjel- och Linde-madonnorna hafva lärt sig af honom, och de snäckformiga, må vara embryotiska — eller snarare rudimentära — vindlingar, som krusa deras (liksom också Sproge-madonnans) kjortelvåd, röja klart sitt ursprung.[4]

Iakttagelser af samma slag, ehuru mindre påtagliga, kunna göras också på krucifixmaterialet. Det förgrofvande af tygstoffets massa, som jag anmärkt på tal om Kristus-bildernas ländkläde allt ifrån Fröjel-krucifixet, torde i den mildare form, det har hos detta (liksom i Burs), ej behöfva påkalla någon särskild uppmärksamhet, men då detsamma utvecklat sig till den grad af massivitet, som det äger hos t. ex. Sproge-, Ardre- och Hamra-krucifixen, samtidigt som ländklädets hela komposition

[1] Se ofvan, s. 495, 496.

[2] Bambinon hos denna sistnämnda är svårt skadad, men har af allt att döma utgjort ett exempel på motivet i fråga. Tofta-madonnans bambino är helt och hållet försvunnen.

[3] Jfr ofvan, s. 514—515.

[4] Det är att märka skillnaden mellan dessa mera oregelbundna och nyckfulla vindlingar och de enformigt upprepade omvikningar i bården hos Algutsrum-madonnan, i hvilka jag är böjd att se byzantinska smakrelikt (se ofvan, 491 not 4).

får ett allt bestämdare släkttycke med Stenkyrka-krucifixets, torde det vara oundgängligt, att däri se en återverkan från detta senare. Detsamma gäller det anatomiska och kropparnas hållning. Den magpartiets insjunkning, det mer eller mindre genomförda understrykandet af martyriets gräslighet, som röjer sig hos så många af dessa Kristus-gestalter — de i Ardre och Hamra t. ex. — återgå helt visst i sista hand på Stenkyrka-bildens återgifvande af den torterades kval, äfven om de efterbildande skulptörerna ej vågat gå så långt som till samma kroppens fullständiga sammansjunkande som där, utan fasthålla vid den mera frontala pose, som på Gotland — åtminstone då det gällde krucifix af större dimensioner — vid denna tid redan ägde hundraåriga traditioner.

Det sagda kan kompletteras med anförandet af ännu en omständighet: det var ej blott Öja-mästarens skola, som under Bunge-skulptörens epok ägt bestånd, men också Väte-mästarens. Dess verksamhetstid är visserligen svår att med säkerhet afgränsa framåt, men att den existerat redan under 1300-talets första år, är otvifvelaktigt.[1] Man jämföre t. ex. madonnan från Hangvar med Olof från Guldrupe, som kanske ej är äldre än 1310-talet[2] — veckningen af dräkten ofvanför gördeln är identisk, de stora, utskjutande ögonen äro också signifikativa nog — liksom den sittande Kristus i Sproge med Väte-skolans typ för sittande kungagestalter. De rörformiga veck, som uppdela de af Vagnhärad-, Hangvar- och Sproge-madonnorna burna kjortlarna, äro modellerade efter samma profil som de motsvarande vecken t. ex. hos Väte-Olof. Att skägget hos denne senare är behandladt på samma sätt som t. ex. hos krucifixen i Fröjel, Burs och Sproge är kanske en omständighet utan särskild betydelse, men må här dock vid sidan af det öfriga antecknas.[3]

Jag skall för ögonblicket ej ingå på en närmare precisering af de här omtalade arbetenas data eller hvad ytterligare vore att tillägga till belysande af förhållandet mellan Bunge-mästaren och de smärre guta-skulptörerna. Jag påminner här blott om, att de verk, vi tidigare funnit som Öja-skolan mest närstående — krucifixen i Fröjel och Näs samt lektorie-figurerna i Silte — och hos hvilka intet kan spåras, som talar för att deras upphofsmän varit utsatta för ett sidoinflytande från Bunge-

[1] Se ofvan, s. 402—403.

[2] Jfr s. 403.

[3] Jfr ofvan, s. 403. — Jag tillägger, att det icke synes mig uteslutet, att ej madonnan från Fröjel och Olof-bilden från samma kyrka, som jag behandlat i samband med Väte-mästarens skolverk, verkligen äro utförda af en gemensam konstnär — den ovanligt glatta behandlingen af ansiktet, som hos båda iakttages, ger den tanken berättigande. Det är dock skilda och nog så olikartade förebilder, som i så fall varit normerande för skulptören vid deras snidande, och det förelåge alltså här ett mer än vanligt typiskt vittnesbörd om den skol- och stilkonfusion, som på 1300-talets början rådde på ön.

ateljén, samtliga stamma från kyrkor, som enligt Roosval,[1] antingen helt uppförts vid tiden omkr. 1300 (Näs, Slite) eller då erhållit sitt nuvarande kor (Fröjel), en samtidighet, som, då det ju rör skulpturverk i omedelbart beroende af den arkitektur, där de inpassats, knappast är tillfällig, utan som helt visst tillåter oss att med samma årtal ange dessa arbetens ungefärliga datum.[2] Ännu vid denna tid har af dem att döma Bunge-mästaren alltså ej uppträdt. Många år därefter dröjde han dock knappast. Bunge kyrka undergår omkr. 1310 en omfattande ombyggnad (långhuset)[3] och samtidigt afslutas, med uppförandet af västportalen, Stenkyrkas halfsekellånga byggnadshistoria[4] — två händelser för hvilkas celebrering anskaffandet af tvenne storslagna konstverk låge nära till hands.[5] Detta datum, 1310, ligger under alla omständigheter just midt emellan de båda begränsningspunkter framåt och bakåt, som vi äga för bestämmandet af vår mästares verksamhetstid eller rättare dess begynnelse. Ur alla ifrågakommande synpunkter synes det mig också vara det, som med största sannolikheten kan fästas därvid, och jag tror ej att man stort bedrar sig genom att godtaga detsamma.

5.

Nu till de stilistiska ursprungsfrågorna.

BUNGE-MÄSTAREN OCH DEN RHENSKA KONSTEN.

Vid sin behandling af Nousis-madonnan har Meinander[6] icke betviflat, att densamma skulle vara ett inhemskt finskt arbete — ett som vi sett ohållbart antagande — och den hennes mästares kännedom om kontinentala strömningar, som hennes stil uppenbarar, härleder han öfver det

[1] Kirch. Gotl., s. 213, 221, 222.

[2] Detta, hvad Slite-figurerna angår, under förutsättning af att de verkligen äro, hvad man ju dock har anledning att förmoda, ursprungliga delar af ett korskrank. Däremot kan ej krucifixet i Burs vara från så sen tid som 1320—1330-talen, då kyrkans kor skall hafva tillkommit (betecknadt med olika data af Roosval: a. a., s. 199 [omkr. 1326] och s. 209 [omkr. 1333]); i så hög grad, som det liknar Fröjel-krucifixet, måste det säkerligen vara ungefär jämnårigt med detta.

[3] Se ofvan, s. 500. — Detta enligt Roosval. Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 15, synes benägen att antaga en något yngre datering.

[4] Roosval: a. a., s. 86.

[5] I betraktande af Bunge-statyns storslagenhet synes antagligt, att Olof var kyrkans skyddshelgon. Måhända bör den omfångsrika kampscen, som, målad på långhusets norra vägg, ännu skymtar under den däröfver anbragta putsen och väl kanske är tillkommen samtidigt med denna del af kyrkan (beskrifven och delvis aftecknad hos Säve: Gotl. saml. I, s. 296, 420, jfr samme förf.: Förklaringar, s. 26—27 [akvarellskizz i Ant. top. ark.]) tydas som Sticklastad-slaget hellre än som »ett slag mellan fienden och landets barn» såsom Säve gör, en korsriddarkamp (Riant: Exp. et pél. des Scand., s. 438) eller en episod från Tyska ordens uppträdande på Gotland (Hildebrand: Sv. medelt. II, s. 219).

[6] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 53—56, jfr samme förf., Finl. kulturh., s. 179.

svenska fastlandet. Angående dessa strömningar själfva menar han emellertid,[1] att äfven om de omedelbara förebilderna ej låta sig påvisa, »så kan det ej råda någon tvekan om, hvarifrån konstnärerna [till denna och vissa andra madonnor] påverkades. — — — I trakterna kring mellersta och nedre Rhein framträdde nämligen under 1200- och 1300-talen en skola af träsnidare, bland hvilkas alster den af den franska gotiken påverkade madonnabilden var förhärskande,» och det vore därifrån en influens af ett eller annat slag utgått och skapat Nousis-bildens — liksom åtskilliga andra statyers — formspråk.[2]

Meinander ger inga exempel på de arbeten af denna rhenska skola, han har i tankarna, och då han påstår densamma verksam redan på 1200-talet, hvarifrån jag för min del icke har bekantskap med något enda konstverk, som i detta sammanhang kan med rätt på anspråk på beaktande ifrågakomma,[3] förmår jag ej med visshet afgöra, hvilka motiven varit för hans uttalande. Däremot existerar verkligen en rad madonnor från det följande århundradet, som med skäl kunna andragas — jag har också anledning att förmoda, att det just äro de, som närmast föresväfvat Meinander[4] — och som tidigare föranledt mig[5] att, om också med en viss försiktighet, instämma med honom. Deras antal är mycket stort — som exempel nämner jag madonnorna i Ophoven,[6] från stiftskyrkan i Bingen (Landesmuseum, Darmstadt),[7] från Bettenhoven (nu i Sammlung Grüneschild i Nievenheim),[8] i stiftskyrkan i Kleve,[9] i Weeze,[10] i den katolska kyrkan i Rees,[11] i Sammlung Roettgen, Bonn,[12] i Kaiser Friedrich-museum, Berlin,[13] i

[1] Medelt. altarsk. och träsnid., s. 54.

[2] Redan Nervander: Kyrkl. konst. i Finl. II, s. 18, har funnit bl. a. Nousis-madonnan »påminna om Kölnerskolans arbeten».

[3] Det skulle då vara en bild som den ofvan, s. 481, omnämnda madonnan i Maulbronn eller madonnan på korstolsgafveln från Wassenberg (s. 481).

[4] Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 61 not. 4.

[5] R. de l'art chrét. 1911, s. 169, Kyrkomus. i Strängnäs kat. n:r 18; senare — i Strängn.-Stud. I, s. 52—53 och i Sv. konsth., s. 135 — har jag dock redan uttalat mig mera i öfverensstämmelse med den åsikt, jag här skall framlägga.

[6] Inv. Rheinprovinz VIII: 3, fig. 66, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d mittelalt. Alt. Deutschl. II, pl. 8: 3, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 93.

[7] Afb. hos Back: Mittelrh. K, pl. XXXI: 2, Feigel: Neuerwerbungen der Plastik-Sammlung des Landesmuseums zu Darmstadt (Cicerone 1913, s. 44).

[8] Inv. Rheinprovinz VIII: 1, fig. 23.

[9] Inställd i ett altarskåp från 1500-talets början; Inv. Rheinprovinz II: 4, pl. VII, fig. 52.

[10] Inv. Rheinprovinz I: 2, fig. 32.

[11] Inv. Rheinprovinz II: 1, fig. 49.

[12] Clemen: Sammlung Carl Roettgen, Bonn (Köln 1912), pl. 14.

[13] Vöge: Beschr. d. Bildw. d. königl. Mus. zu Berlin IV, n:r 71.

Altenberg,[1] i Kunstgewerbemuseum, Köln;[2] Sammlung Schnütgen sammastädes äger tvenne exemplar,[3] Germanisches Museum, Nürnberg, ej mindre än tre.[4] Typen är öfverallt densamma: modern sitter med barnet stående på sitt vänstra knä (ännu med ena foten kvar på bänken), med kroppen lätt vriden åt sidan och manteln, hängande från axlarna, svept kring benen — alltså i väsentliga afseenden densamma som den, Bunge-mästarens madonnor representera. Men i andra lika väsentliga brista öfverensstämmelserna. Jag bortser då från bambinons rörelsemotiv[5] — olikheten här vid lag behöfde ej betyda så mycket — liksom äfven från bristen på verklig samstämmighet i behandlingen af draperiens enskildheter,[6] det är själfva formspråket, som här är oförenligt med de våras, hela den uppfattning, som här tar sig uttryck. Dessa korpulenta och trots sina koketta later disgraciösa germanskor, äro af en helt annan race än de blåblodigt aristokratiska gudamödrarna, som framgått under den gotländske konstnärens knifvar. Proportionerna äro satta och breda, kinderna plussigt feta, munnarna le ansträngt tillsnörpta som en landtlollas framför fotografen. Den artistiska kvaliteten är en genomgående mycket längre än de svenska statyernas, och detsamma gäller, blott i än högre grad, en madonna från (en obekant) kyrka i Lippstadt, nu i Landesmuseum i Münster,[7] hvars samband med de nyss omtalade bilderna framhållits af Brüning,[8] men som verklig i så hög grad liknar Öfver-Selö- och Nousis-statyerna,[9] att man, om man påträffade bilden närmare Östersjöns kuster, icke ett ögonblick skulle tveka att betrakta henne som en tölpig bondsnickares försök att efterbilda desamma. Men härtill kommer, att dessa tyska madonnor — som af sin utbredning att döma äro specialiteter för det rhenska konstområdet, äfven om deras

[1] Münzenberger-Beissel: a. a. I, pl. 6, II, pl. 8: 4, Beissel: Gesch. d. Verehr. Marias, fig. 98 (med den felaktiga proveniensuppgiften: Wetzlar).

[2] Lübbecke: Got. Köln. Plast., pl. XIX: 4, Lüthgen: Entwicklungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins (Monatsh. f. Kunstw. 1910, pl. 46).

[3] Schnütgen, Zeitschr. f. christl. K. 1908, pl. XIV: 1—2, Witte: Skulpt. d. Samml. Schnütgen, pl. 25: 2—3; en af dem också afb. hos Lüthgen: a. a., pl. 47.

[4] Afb. hos Josephi: Werke. plast. K. im Germ. Nat. mus. Kat., pl. XVI [n:r 209, 210, 218], samme förf., Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905, s. 109, 111, 113, Lübbecke: a. a., pl. XIX: 1—3.

[5] Hvarom se ofvan, s. 482, not 1.

[6] Så bära de tyska madonnorna i regel sina mantlar dragna längre fram på axlarna än våra, så att deras högra underarmar helt täckas däraf, ej som hos de senare röra sig fritt (jfr därom nedan, s. 537, not 10).

[7] Publicerad af Brüning, Westf. 1912, pl. 5.

[8] A. a., s. 70.

[9] Här står också barnet på moderns knä utan att beröra bänken.

tillverkning ej, som Josephi[1] en gång trott, är att lokalisera till en för alla gemensam ort (Köln)[2] — med stor sannolikhet samt och synnerligen tillhöra en tid vid pass ett halft sekel yngre än den, vid hvilken jag af många orsaker menar de svenska madonnorna hafva tillkommit,[3] liksom äfven det förhållandet, att de till hela sin ikonografiska typ ej mindre än i fråga om stilistiska enskildheter så konsekvent ansluta sig till fransk konst — på hvilket utvärtes sätt detta än skett — att Back[4] t. o. m. förmodat, att de direkt kopiera någon berömd fransk »Gnadenbild». I högre grad än dessa kunde väl en madonna i domen i Köln[5] komma i betraktande — vid sidan af Münster-statyn, som kanske helt enkelt är en kopia af denna, står hon gifvetvis i alla afseenden de gotländska figurerna närmast — men, ehuru hon otvifvelaktigt själf är ett tyskt (kölnskt) arbete, är hennes stil helt uppbyggd af franska element[6] och erbjuder därför inga utgångspunkter för ett otvetydigt bejakande af de svenska madonnornas påstådda västtyska relationer,[7] helst som inga besläktade stildrag låta sig påvisa utöfver dem, de båda äga gemensamt med fransk formuppfattning.[8]

[1] Mitt. aus d. Germ. Nat. mus. 1905, s. 112, 113, 115, jfr också Schnütgen, Zeitschr. f. christl. K. 1908, sp. 354, Lübbecke: a. a., s. 63—64.

[2] Mot denna hypotes se Josephi själf: Werke plast. K. im Germ. Nat. mus. Kat. n:r 209.

[3] Josephi: Werke plast. K. im Germ. Nat. mus. Kat. n:r 209, daterar hela denna grupp till 1300-talets förra hälft, Lübecke (a. a., s. 63) som ensamt ger skäl för sin datering, troligen med all rätt till århundradets midt. Till samma tid hafva madonnorna i Rees och Kleve blifvit förda (Dehio: Handb. V, s. 245, 428), Berlin-madonnan till 1300-talets senare hälft (Vöge: a. a., n:r 71), till dess slut Roettgen-madonnan (Clemen: a. a., n:r 164) och Bingen-madonnan (Dehio: Handb. IV, s. 35), madonnorna i Sammlung Schnütgen t. o. m. till omkr. 1400 (Witte: a. a., s. 64). Ophoven-statyn ensamt — den konstnärligt öfverlägsnaste inom gruppen, mer smärt och förnäm än de andra — vore jag själf också villig att tillerkänna ett äldre datum; Rheinprovinz-inventariet: VIII: 3, s. 90, sätter henne dock till århundradets förra hälft, Dehio: a. a. V, s. 399, till dess midt. Mer än en gissning är det synbarligen ej, då Brüning: a. a., s. 70, daterar Münster-statyn redan till omkr. 1300 — ett ytterst undermåligt arbete som detta undandrar sig för visso en närmare bestämning — eller då Bettenhoven-Maria hänförts till samma tid (Inv. Rheinprovinz VIII: 1, s. 44, Dehio: a. a. V, s. 41); i mina ögon tillhör hon seriens yngsta exemplar. Någon motivering är ej af nöden för tillbakavisandet af Münzenberger-Beissels uttalande (a. a. I, s. 43) att den höggotiska retabelarkitektur, som omger Altenberg-madonnan och mycket väl kan vara jämnårig med henne, tillkommit »mehrere Jahrzehnte früher als 1300» — äldre än 1300-talets midt är detta manierade stycke skulptur väl knappast.

[4] Mittelrh. K., s. 36, jfr också ofvan, s. 168.

[5] Omtalad ofvan, s. 228, not 3.

[6] Se Schnütgen, Zeitschr. f. christl. K. 1908, sp. 355, Witte, sammast. 1910, s. 337—340.

[7] Köln-madonnans modärna polykromering lägger också hinder i vägen för en mera ingående detaljgranskning.

[8] Jag gör uppmärksam på, att den vackra och formfina madonnan i Sammlung Schnütgen (afb. hos Schnütgen, Zeitschr. f. christl. K. 1908, pl. XIV: 1, Lübbecke: a. a., pl. XVIII, Witte, Zeitschr. f. christl. K. 1910, sp. 339—340, samme förf.: Skulpt. d. Samml. Schnütgen

Jag skall ej längre uppehålla mig vid denna konfrontation med det tyska materialet. Jag tillägger blott, att hvad våra manliga statyer angår, jag däribland icke upptäckt något enda arbete, hvars eventuella samband med dessa jag funnit skäl att på allvar pröfva; de, där vissa beröringspunkter med våra bilder, närmast Hejdeby-biskopen, verkligen låta sig anteckna, t. ex. Benedikt-statyn på ett retabel i Cismar,[1] en biskop från Wittstocks Marienkirche (Märkisches Museum, Berlin)[2] eller Severusstatyn från helgonets sarkofag i Severikirche i Erfurt,[3] stamma samtliga från en tid senare än den vid hvilken, som jag nyss påvisat, Bungemästaren måste hafva varit verksam — Cismar-retablets tillkomsttid har Matthaei[4] kunnat bestämma till Lübeck-biskopen Heinrich II von Bocholts episkopat (1317—1341), Wittstock-biskopen skall enligt Wolff[5] hafva utförts omkr. 1350, Severus-monumentet enligt Buchner[6] först på 1370-talet.[7] Äfven hos dessa är för öfrigt stilen till sina grundelement den franska höggotikens,[8] och hvad angår den ståtliga bronsstatyn öfver den nyssnämnde biskop Heinrich von Bocholts († 1341) graf i Lübecks domkyrka,[9] som verkligen i vissa afseenden särskildt starkt erinrar om den gotländske mästarens biskopsbild, är den af goda skäl allmänt hållen för att vara ett flandriskt importarbete,[10] alltså stamma från ett håll, där konstlifvet sedan länge varit fullkomligt genomsyradt af fransk stilupp-

pl. 25: 1, samme förf.: Samml. Schnütgen, Führer pl. VI) som Lübbecke: a. a., s. 61—63 tror vara utförd i Köln och sätter som utgångspunkt för de nyss omtalade madonnornas serie, i själfva verket är ett fransk-flandriskt arbete från omkr. 1320 (se Schnütgen: a. a., sp. 353—354, Witte: a. a., resp. sp. 335—340, s. 64 och 32).

[1] Inv. Schleswig-Holstein III, pl. s. 12—13, Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., pl VI: 21—22.

[2] Afb. hos Wolff, Monatsh. f. Kunstw. 1909, s. 452.

[3] Afb. hos Buchner: Der Severi-Sarkophag zu Erfurt und sein Künstler (Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. und Altertumsk. v. Erfurt 1903, s. 148), samme förf.: Mittelalt. Grabpl. in Nord-Thür., fig. 3, Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. I, pl. 3.

[4] A. a., s. 64—65.

[5] A. a., s. 453.

[6] A. a., resp. s. 150 och 141.

[7] En datering, hvilken ej rubbats af den behandling, som senare mer eller mindre utförligt ägnats monumentet, delvis i opposition mot Buchners uppfattning om detsamma (se Greinert: Erf. Steinpl., s. 29—36, Wolters: Beitr. z. Gesch. d. Skulpt. im Halberst. Dom., s. 115—119, Pindar: Mittelalt. Plast. Würzb., s. 98—100, Dehio: Handb. I, s. 106—107).

[8] Om Wittstock-statyn se Wolff: a. a., s. 453.

[9] Hach: Dom zu Lübeck, pl. XX: P.

[10] Se Hach: a. a., s. 33, Brehmer, Hans. Geschichtsbl. 1883, s. 14—15, 26—27, 36—41, Mundt: Erzt. Nordd., s. 1, Lübbecke: Got. Köln. Plast., s. 81, (Dehio: a. a. II, s. 259, förser, väl med öfverdrifven försiktighet, uppgiften om arbetets flamska proveniens med ett frågetecken).

fattning.[1] Fransk konst — snart sagdt öfverallt hafva vi blifvit påminda därom, så snart ett arbete af dem, vi här framdragit, har haft något med vår mästares alster besläktadt, och jag vänder mig därför utan att längre försiktigt trefva mig fram på allsköns krokvägar direkt dit, där enligt min mening deras stamland i själfva verket är att söka: till Frankrike självt.

6.

BUNGE-MÄSTAREN OCH FRANKRIKE.

Med den tidsbestämning, jag i det föregående gifvit af Bunge-mästarens uppträdande på Gotland — omkr. 1310 och kanske t. o. m. snarare något dessförinnan än därefter — är den franska skulptur, vi hafva att se oss om bland, ej särdeles mångtalig. Det blir med monumenten från det utgående 1200- och början 1300-talet, vi få att syssla, men just på denna punkt står man ännu mer än vanligt villrådig, då här, där höggotikens brist på individuell och lokal nyansering öfverallt gör sig så starkt märkbar och där fasta utgångspunkter för dateringar och stilbestämningar vore mer än vanligt önskvärda, forskningen ännu har att röra sig med största famlande och osäkerhet.

De mest belysande parallellerna till våra gotländska statyer erbjuder i viss mån epokens elfenbenskultur. De sittande madonnorna från Öfver-Selö och Nousis äro verkligen äkta systrar till alla de små sirliga gudmödrar i detta material, som den franska lyxindustrien vid 1300-talets början framställt i en så stor utsträckning[2] — som ett par exempel bland de många, där bambinon som här står på moderns knä, anför jag madonnan i det lilla retabel, som förvaras i domen i Halbertstadt[3] och ännu hellre en annan i Pierpont Morgans samling,[4] ett lika vackert som typiskt exemplar. Må vara att exakta data äro svåra att binda vid dessa helt visst under en lång följd af år hvarandra reproducerande arbeten, själfva typen — modern som med ömhet lätt böjer sig mot och öfver sitt barn — är redan fastslagen i monumentalskulpturen före och vid tiden för århundradets begynnelse,[5] såsom det framgår t. ex. af madonnorna i Wallraf-Richartz-

[1] Se Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 30, s. 5—19, 333—348, 391—407, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 722—736.

[2] Se Koechlin, Hist. de l'art II: 1, s. 470—472, jfr Semper, Zeitschr. f. christl. K. 1898, sp. 183—184.

[3] Münzenberger-Beissel: Zur Kenntn. und Würd. d. mittelalt. Alt. Deutschl. II. pl. 22; se därom Semper: a. a., sp. 134—135.

[4] Omnämnd ofvan, s. 481.

[5] Jfr Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 456—457.

Museum i Köln,[1] i Taverny[2] och Ed. Corroyers samling,[3] madonnan från Coulombs (Louvre, 1200-talets slut)[4] eller den franska madonnan i Uppsala (1290-talet).[5] Äfven till vissa Marie-kröning-grupper skulle kunna hänvisas — till den, som bildar centrum i vimpergen öfver midtportalen i Reims-katedralens västfasad[6] (fig. 164), utförd omkr. 1290,[7] lika väl som till den, som kröner Portail de la calende i Rouen,[8] i sin komposition återgående på den förra, men vid pass 30 år yngre.[9]

Fig. 164. Reims, katedralen: Marias kröning, vimperg öfver västportalen (detalj).

I sitt sätt att uppträda liksom i sin draperibehandling hafva de gotländska Maria-statyerna allt väsentligt gemensamt med dessa för epoken i fråga typiska figurer. Posen med dess sneda förskjutning, den från axlarna hängande manteln, lämnande öfverkroppen obetäckt och rörelseutrymme för armarna,[10] dess anordning öfver knäna med den mer eller mindre accentuerade diagonalen från knä till fot, dräktvådernas mer eller mindre oroliga konturlinjer, veckens skarpa brytningar och de kraftiga ryggar, dessa brytningar framdrifva i det tunga stoffet, allt finner här sina motsvarigheter, hos en del mera utvecklade, hos andra — t. ex. Coulombs-madonnan — mindre, men öfverallt otvetydiga till sin form. Hos ett

[1] Omnämnd ofvan, s. 228, not 3 och s. 534.

[2] Anförd ofvan s. 496.

[3] Anförd ofvan s. 481.

[4] Michel: Mus. du Louvre. Cat. des sculpt. n:r 75, pl. s. 12—13, Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 155.

[5] Se ofvan, s. 414, not 5.

[6] Afb. hos Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 425, Demaison: Cath. de Reims, s. 89, Tourneur: Descript. hist. et archéol. de Notre-Dame de Reims, s. 34.

[7] Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 295 (Demaison: a. a., s. 82, menar portalernas skulpturdekoration hafva stått afslutad redan omkr. 1285).

[8] Afb. hos Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 293.

[9] Lefrançois-Pillion, R. de l'art chrét. 1913, s. 295.

[10] Något senare in på 1300-talet — alltifrån början af dess 2:a fjärdedel vid pass — förefaller det, som de franska skulptörerna i regel föredrogo ett annat arrangemang af figurernas mantlar, som gaf mindre frihet åt armarna och mera inhöljde öfverkroppen i tygmassan; som en schal sveper sig manteln öfver skuldrorna hos de ofvan, s. 460 not 1, omnämnda apostlarna från Saint-Jacques, Paris, likaså hos den sittande madonna, som 1334 donerades till katedralen i Sens (Courajod: Leçons II, s. 88, Michel, Hist. de l'art II: 2, s. 720—721, fig. 453, Chartraire: La Vierge de la cathédrale de Sens, Bull. archéol. 1912, s. 275—288, pl. XLI—XLIII, Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCV: 6).

Fig. 165. Kristus (detalj ur grupp framställande Kindpustandet. Collection Micheli, Paris).

flertal af dem, så redan hos Taverny- och Kölnmadonnorna, senare också hos den stående Sainte-Chapelle-madonnan (omkr. 1320),[1] en madonna från Maisoncelles (Louvre)[2] och en annan i Saint-Dié[3] (båda af obekant datum, men med visshet från århundradets förra hälft och åtminstone den senare troligen från en tämligen tidig del däraf) m. fl., återfinnas också de ögleformiga uppvikningar i dräktbårderna, som äro så karaktäristiska för Bunge-mästaren — deras linjeverkan har af honom blott stegrats på ett sätt, som lämnar de franska exemplen på motivet i fråga åtskilligt bakom sig — och som naturligtvis stå i direkt sammanhang med tidens förkärlek för måleriska effekter och kapriciös liffullhet.[4] Mästarens ansiktstyp stämmer äfven väl med den, som alltifrån 1200-talets slut blir den vanliga i Frankrike och som aflöser den äldre, mer spetsigt utdragna;[5] den är mera rund och fyllig än denna och dragen äro mindre markerade — också för dess vidkommande kan hänvisas t. ex. till Taverny- och Uppsalamadonnorna.

Hvad Bunge-Olof själf angår, har den principiella öfverensstämmelsen mellan draperibehandlingen hos honom och de två madonnorna framgått redan af den komparation dem emellan, som jag tidigare (s. 520—522) gjort, och jag behöfver ej särskildt uppehålla mig med honom. Jag kan nöja mig med att till jämförelse hänvisa till räckan af apostlar och martyrer i den rouenska Portail des librairies' arkivolter[6] eller en sittande Kristus från 1300-talets början, i en liten, Kristi kindpustande framställande elfen-

[1] Se ofvan, s. 495.

[2] Michel: museets kat. n:r 102 (jfr samme förf., Hist. de l'art II: 2, s. 718), Vitry-Brière: a. a., pl. CXIII: 2.

[3] Vitry-Brière: a. a. I, pl. XCIII: 3, Witte: Parallelen zwischen der französischen und niederrheinischen gotischen Plastik (Zeitschr f. christl. K. 1911, pl. IV).

[4] Se ofvan, s. 457, 460.

[5] Se ofvan, s. 495.

[6] Afb. hos Lefrançois-Pillion, Revue de l'art chrét. 1913, s. 364, 368; man jämföre ock de i stil dock något ålderdomligare apostlarna och profeterna i Étienne de Bonneuils. Uppsala-portal (afb. af mig i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, pl. s. 282—283 [II: 1—2] och i R. de l'art chrét. 1913, s. 220—221).

bensgrupp i Collection Micheli, Paris[1] (fig. 165). För Hejdeby-biskopens vidkommande må den vackra statyn af den hel. Lupus (Leu) i Saint-Leu-d'Esserent[2] (fig. 166) komma i betraktande (1200-talets slut)[3] — de komma hvarandra så pass nära, som det är möjligt, har också hos vår bild med dess några år yngre tillkomsttid insmugit sig en nyans af större sirlighet och mjukhet i lederna.[4]

Till sist Stenkyrka-krucifixet. Den typ, det alltigenom representerar, är den, vi funnit utvecklad under 1200-talets senare decennier, i det ofta omnämnda Rouen-tympanet likaväl som elfenbensretablerna af Soissonsdiptykens skola.[5] 1300-talet upptar den i det närmaste oförändrad och reproducerar den hart när oräkneliga gånger, icke minst i elfenben. Jag afbildar till jämförelse krucifixet i det berömda retablet från Saint-Sulpice-du-Tarn (Musée de Cluny; fig. 167),[6] ett arbete från seklets förra hälft.[7] För den de anatomiska formernas excentricitet, som utmärker det gotländska krucifixet, liksom för ländkladets effektfulla draperisystem, är detta lilla franska ett belysande parallellexempel — att kroppens zigzagartade krumning hos det förra är något mindre starkt utpräglad än hos det senare betyder föga, det svårhandterliga trämaterialet har här förbjudit intentionernas realiserande mer än till en viss grad.

Fig. 166. Saint-Leu-d'Esserent (dep. Oise). Hel. Lupus.

[1] Se därom Koechlin: Les retables français en ivoires du commencement du XIVe siècle (Mon. et mém. Piot XIII, s. 68—73, pl. VII: 3), jfr samme förf., Hist. de l'art II: 1, s. 480.

[2] Vitry-Brière: a. a. I, pl. LII: 4, Enlart-Roussel: Cat. du Mus. du Troc., pl. s. 144—145.

[3] Någon precisare datering af denna staty har icke framkommit. Vitry-Brière: a. a. I, s. 11 (afbildningsregistret), sätter densamma till 1200-talets senare hälft, och det synes mig tämligen uppenbart, att dess tillkomsttid faller inom en sen del af nämnda epok.

[4] Statyn kan närmast betraktas som ett slags mellanled mellan Saint-Leu-d'Esserent-statyn och de yngre och långt mer manierade biskopar, som dekorera nordportalen af Saint-André i Bordeaux, utförda vid pass 1307—1314 (Michel, Hist. de l'art II: 2, fig. 432, Vitry-Brière: a. a. I, pl. CIV: 1).

[5] Se ofvan, s. 463.

[6] Afb. hos Saglio: Le triptyque de Saint-Sulpice (Mon. et mèm. Piot II, pl. XXVIII), Koechlin, Gaz. d. beaux-arts III: 34, s. 469, samme förf., Hist. de l'art II: 1, fig. 315, Hourticq: Gesch. d. K. in Frankr., fig. 232.

[7] Se Koechlin: a. a., resp. s. 470—471 och 478.

Fig. 167. Saint-Sulpice-du-Tarn (dep. Tarn). Krucifix (detalj af retabel. Musée de Cluny.)

Det är sant att den stil, som här träder oss till mötes och i Frankrike utbildades under åren omkr. 1300, hastigt nog vinner terräng och som modestil brer ut sig öfver Europa.[1] Till en gränstrakt som Väst-Tyskland sprider den sig så godt som omedelbart.[2] I nordisk konst — åtminstone såsom dess status kan afläsas på det osäkra sigillmaterialet — förefaller det emellertid, som skulle det dröja ända fram tilll århundradets andra fjärdedel förrän man finner spår däraf,[3] och då därför här en konstnär uppträder, hvilken som Bunge-mästaren, så tidigt som vid pass ett decennium efter seklets början, så klart representerar stilens ideal, undgår man knappast nödvändigheten att förutsätta, att han var infödd fransman själf, en Öja-mästarens och Étienne de Bonneuils landsman, hvars öde hänvisat honom liksom dem till ett verksamhetsfält långt aflägset från hans egen hembygd. Och det finnes både det ena och det andra, som är ägnadt att stödja denna generella förmodan. Ett stilistiskt kuriosum som det egendomliga, typiskt franska motiv, som återfinnes hos så många af de i det föregående behandlade madonnorna, det uppåtvända fotbladet, som deras bambini presenterar, pekar gifvetvis hellre direkt mot Frankrike än t. ex. mot Tyskland, där det knappast vid denna tid varit särdeles vanligt, äfven om det där ju icke helt saknats.[4] Ännu otvetydigare tror jag ett enskildt, hos Bunge-Olof framträdande draperimotiv vara. Den zigzagbrutna, af vertikala, parallella veckryggar genomdragna mantelflik, som faller från helgonets vänstra knä, ger, trots förenklingen af de mera komplicerade förebilderna, sitt samband till känna med ett plisseringsmode, som synes varit rådande under en nog så begränsad del af stilens första tillblifvelseepok — det omfattas af Étienne de Bonneuil[5] liksom af den parisiske mästaren till relieferna på utsidan af Notre-Dames korkapell och af

[1] Jfr ofvan, s. 411—412.

[2] Se ofvan, s. 532—534.

[3] Se Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid, s. 60—61. Här måste då bortses från det tillfälliga inplanterande i svensk jord af den franska höggotikens formprinciper, som tack vare Étienne de Bonneuil kom till stånd i Uppland, och detta troligen t. o. m. tidigare än någonstädes annars. Någon afgörande betydelse för det svenska eller ens uppländska konstlifvet i gemen torde detta faktum dock icke hafva betydt (jfr af Ugglas, Sv. konsth., s. 134).

[4] Jfr ofvan, s. 495 not 9.

[5] Se mina anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 301, och R. de l'art chrét. 1913, s. 228.

skulpturskolan i Auxerre,[1] men synes därefter i allmänhet öfvergifvet och har, så långt jag kunnat kontrollera, ingenstädes upptagits af de tyska skulptörerna. Och till sist må påpekas den storslagna baldakin, uppbygd som ett torn i öfver hvarandra stigande våningar och genombrutet af det finaste gotiska masverk, som en gång lyft sig öfver Bunge-Olofs hufvud, en praktfull komposition, hvaraf Säve[2] i Bunge kyrkas torn återfunnit tillräckligt stora fragment, för att han kunnat rekonstruera densamma[3] (fig. 168) och som han hänfördt beskrifvit.[4] Jag känner öfver hufvud intet motstycke därtill. Den är, af Säves teckning att döma, ett stycke arkitektur, som i sin delikatess och formrenhet är enastående i sitt slag. En gute har med visshet icke kunnat åstadkomma något dylikt — tankarna ledas direkt på verklig arkitektur af monumentala mått, och man får en bestämd förnimmelse af, att blott en man, som haft tillfälle att se och bilda sig efter en gotisk dekorationskonst af helt annan djärfhet och konstruktiv beräkning, än hvad åtminstone de nordiska länderna förmått bjuda, har kunnat bygga upp denna smäckra pyramid, lika statiskt fast som den är detaljrikt nyanserad.

Fig. 168. Bunge. Baldakin till Olof-statyn fig. 161. (Efter teckning af P. A. Säve.)

Men mer belysande än något annat är ett studium af tvenne små träkapitäl, troligen ursprungligen uppburna af ett par ljusstafvar, hvilka stamma från Lau (Gotl. forns.; fig. 169).[5] Att de bilda ett samtidigt skuret

[1] Däremot icke — åtminstone ej i mera typisk form — i sydportalen i Meaux såsom jag i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 301 not 1, uppgifvit.

[2] Gotl. saml. I, s. 296, 420, Reseb. 1864, s. 75—76.

[3] Säve: Reseb. 1864, s. 75.

[4] »Detta dyrbara och platt förderfvade konstverk . . . 1:4 [alnar] långt och 17 tum bredt . . . [har] varit vida högre, hvilket ses af de två pelare . . . som finnas uti tornet, samt försedt med från sjelfva konststyckets massa med 6 tum utspringande fina contreforter — består af de finaste och smakfullaste snidverk i afseende på dess alla delar, vare sig dess göthiska fönsterformer, pinaklar, fronton-spetsar, rosetter, språng m. m. m. m., allt måladt, försilfradt och förgyldt m. e. o. så konstskönt, att jag ej vidare kan varken rita eller beskrifva det» (Säve: Reseb. 1864 s. 76). — Troligen är det rester af denna baldakin, som ännu i dag finnas undankastade bland bråtet på tornvinden, men hvilka jag — då jag vid tidpunkten för mitt besök på platsen ej hade fått min uppmärksamhet riktad på Säves notis — ej gjort till föremål för en närmare undersökning.

[5] H. 0,32 m. Asp(?). Nu blåmålade. — Förut omtalade af mig i Fornv. 1914, s. 41 not 5.

Fig. 169. Lau. Kapitäl (Gotl. forns.).

par framgår af deras lika storlek och gemensamma grundform. Att det ena af de två har en gutnisk träsnidare till upphofsman är lika uppenbart — de tjocka, styfva, rent ornamentalt behandlade bladen, de öfre nedfallande öfver hörnen, äro af ett typiskt inhemskt kynne.[1] Så mycket märkligare är det andra kapitälet: de femflikiga vinlöf, som dekorera detsamma, äro af en rent naturalistisk hållning och af en elegans i utförandet, som ej blott skarpt kontrasterar mot pendantens, men till hvilka man förgäfves söker några motstycken inom hela det stora gotländska förrådet af vegetativt ornamenterade kolonn- och portalkapitäl, där öfver hufvud taget naturalistiska bladformer äro sällsynta och de, som kunna antecknas, aldrig åtminstone förrän först vid 1300-talets midt nå längre än till mer eller mindre lyckade ansatser.[2] Och för visso — det är icke blott i den gotländska omgifningen, som dessa vinlöf verka främlingsartade och obekanta. Deras former härröra ur den franska arkitekturfloran, såsom den spirar på kapitäl och konsoler i de höggotiska katedralerna alltifrån 1200-talets senare årtionden — man behöfver, för att öfvertyga sig därom, icke gå längre än till Uppsala domkyrkas koromgång och kapell, där Étienne de Bonneuil och hans stenhuggare gifvit prof på denna typiskt franska ornamentik.[3] Det är Bunge-mästaren, som är dessa franska formers öfverförare till Gotland, om den saken torde knappast tvifvel kunna råda, då mästaren från Öja, med sin konstnärliga uppfostran afslutad ej långt efter

[1] Jfr t. ex. kapitälen i Lärbro kyrkas långhusportal från omkr. 1300 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 189, 218, pl. 100, samme förf.: Sv. konsth., s. 116).

[2] Jag känner blott tvenne undantag från denna regel: ett par kapitäl i det Swertingska kapellet vid Visby domkyrka, särskildt det, som jag nedan, s. 546, not 5, vidare omnämner, samt vissa kapitäl i Boge kyrkas skeppsportal (vinlöf). Till förklaring af dessa sistnämnda har jag i Fornv. 1914, s. 41, framkommit med en hypotes — gående ut på att deras mästare, Neo-iconicus eller Fabulator, fått uppslag till införandet på ön af mer naturalistiska bladformer, än dittills där varit brukligt, från vissa tyska kapitäl, som Fabulator haft tillfälle att studera och afteckna under sin utlandsresa — men jag erkänner att det andra alternativet, jag samtidigt (s. 41 not 5) framkastat, är mera troligt, nämligen att här i Boge föreligger en kopia i sten af någon just af Bunge-mästaren gifven förebild.

[3] Jfr i Frankrike en slutsten i Musée archéologique i Rouen (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXVII: 9), kapitäl i klostret Montmajour (Vitry-Brière: a. a. I, pl. LXXXVIII: 1) m. fl.

det 13:e seklets midt och ännu på tröskeln mellan ung- och höggotiken, här vid lag icke kan komma i fråga och andra vägar, på hvilka en dylik öfverföring kunde hafva skett, ej låta sig påvisa. Och detta lilla obetydliga dekorationsarbete säger allt om honom och karaktäriserar honom i de egenskaper, som här gällt för oss att uppspåra: som fransman och höggotiker. Drag efter drag hafva dessa egenskaper framskymtat i den föregående analysen, här kompletteras de med ytterligare ett, som stegrar deras egen beviskraft och understryker deras vittnesbörd.

7.

BUNGE-MÄSTAREN OCH LINKÖPING.

Men det är ej bara ur denna synpunkt, Lau-kapitälet är af så stor betydelse. Det säger oss än mera om vår mästare och besvarar frågan: hur kom han till Gotland?

I ännu högre grad än för Öja-mästarens vidkommande kräfver en dylik fråga att få svar. Uppträdandet af en fransk mästare nummer två här på den aflägsna gutön under loppet af mindre än ett halft sekel — det är i själfva verket ett förhållande så pass uppseendeväckande och oväntadt, att man önskar att få en förklaring därpå. Dess bättre kan en dylik gifvas i och med möjligheten att utpeka, från hvilket håll konstnären närmast kom till Gotland. Det skedde från Linköping, stiftsstaden, och han hade där varit fäst vid det stora katedralbygget.

Den uppgift, som Linköpings-»hyttan» vid 1300-talets början framför allt var ålagd att lösa, var fullbordandet af kyrkans västparti och fasadens uppförande. Det engelska inflytande, som redan under 1200-talet varit så starkt dominerande inom »hyttan»,[1] fortverkar äfven nu — delvis ledt öfver Norge[2] och lämnande inhemska smakideal tillräcklig frihet att äfven göra sig gällande[3] — men vid dess sida har Romdahl[4] funnit ett inslag annorstädes ifrån, från Frankrike: »Västfasadens komposition följer i stort sedt det schema, som i Paris' Notre-Dame har sitt förnämsta exempel. I engelsk arkitektur har jag ej kunnat återfinna detta, hvarför det är troligt, att vi i Linköping ha att räkna med fransk inverkan på denna punkt, möjligen genom förmedling af de andliga herrarne.» Äfven den södra långhusportalens tympanon[5] med dess figurscener i öfver hvar-

[1] Se ofvan, s. 17.
[2] Se ofvan, s. 17, 19.
[3] Se Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 16—24.
[4] A. a., s. 32.
[5] Afb. hos Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 16 (detaljer s. 19, 28, 33).

andra lagda räckor har gifvetvis fransk, icke engelsk härstamning,[1] och till slut äger pelarparet längst åt väster ett bladkapitäl,[2] hvars ornamentik — äfven om analogier därtill icke saknas i den engelska gotikens mer eller mindre gallicerade konst — dock, som Romdahl[3] anmärker, är »mera fransk och internationell». Det är dessa kapitäl, som för oss äro af så stort intresse: de vinlöf, som dekorera desamma, äro identiska med dem, som smycka träkapitälet från Lau. Kapitälkroppens tryckta grundform har här i Linköping gifvit dem ett något yfvigare och mer tofvigt utseende, och stenmaterialet har bibringat dem en något större skärpa i modelleringen, men i det stora hela är samstämmigheten så stor, att jag ej kan tvifla om, att samme man, som skar det gotländska kapitälet, också huggit de linköpingska, åtminstone att han gifvit en modell för dem, som en annan troget reproducerat.[4] Bunge-mästaren är härmed spårad till Linköping, och det skimmer af det oförklarligas mystik, som omgaf hans uppträdande på ön, existerar icke längre. Vid ett företag så omfattande som det, man där bedref, var tillkallandet af fransk arbetshjälp naturligtvis ej märkvärdigare än af den engelska, af hvilken vi äga så otvetydiga spår[5] — här föreligger ju just ett af de fall, då en afsiktlig anknytning till utlandets stora konstcentraler med lätthet kan tänkas hafva ägt rum, utan att vi, trots vår brist på dokumentariska belägg, behöfva reservera oss mot sannolikheten däraf.[6] Mästaren har antagligen varit direkt inkallad och detta antagligen, som Romdahl tänkt sig, på initiativ af någon kyrkans styresman, välbekant med den franska konsten från sina parisiska studiår. Den möjlighet, som kunde tänkas, att han helt enkelt var någon af Étienne de Bonneuils »bachelers», som vid Uppsala-»hyttans» upplösning (omkr. 1300) sökt sig till den östgötska katedralen, måste nämligen — hur frestande den än vore och möjlig att förena med de kronologiska data, jag strax skall framställa — utan vidare förfalla; oafsedt det märkliga i att en så högt stående konstnär befunnit sig i en »bachelers» underordnade ställning och icke efterlämnat något spår af sin hand i Uppsala,[7] betecknar

[1] Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 23, 32, not 1.

[2] Afb. hos Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., fig. 24, samme förf.: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 23.

[3] Orn. och stil i Link. domk., s. 17.

[4] Märk också abackernas profiler!

[5] Jfr ofvan, s. 416.

[6] Jfr ofvan, s. 413.

[7] Vinlöfskapitälen i domkyrkans koromgång hafva visserligen mycket gemensamt med dem i Linköping; ett för de förra karaktäristiskt drag, en viss ansvällning af bladet på dess midt, saknas dock hos de senare. — Jag tillägger, att mästaren under alla omständigheter ej kan vara identisk med Étienne; skillnaden i de bådas madonna-framställningar är t. ex. fullt bevisande härför.

helt visst den stilriktning, han i sin figurplastik representerar, en något senare utvecklingsfas än den, som var förhärskande vid mäster Étiennes och hans lärjungars afresa från Frankrike på 1200-talets slut.[1] Hvad som föranledt skulptören att, väl anländ till Sverige, söka sig ny vistelseort och söka densamma just på Gotland, förblir däremot alltfort obekant; kanske berodde det på en tvist med de konkurrerande engelsmännen vid katedralbygget, kanske hade han nåtts af ryktet om sin äldre landsmans triumfer på den rika och köpstarka Östersjö-ön.

Lång har i hvart fall hans Linköpingsvistelse icke varit. Troligen har han blott gifvit själfva grundschemat för västfasadens uppbyggning och icke själf varit tillstädes vid dess uppförande — fasadens detaljer visa icke på en fransk, utan en engelsk utförare af de gifna uppslagen.[2] Hvad långhusportalen angår, äro äfven här de franska idéerna reducerade till tympanets indelning; engelsk-norska, kanske också specifikt inhemska smakideal prägla den i öfvervägande grad[3] och figurstilen har intet med vår mästares att skaffa.[4] Orsaken härtill är tydlig nog. Har mästaren, som jag menar, anländt till Gotland redan omkr. 1310 — och att han kommit dit *från* Linköping ej tvärtom, kan knappast vara underkastadt tvifvel — har han inträffat på sistnämnda plats redan någon tid dessförinnan. Synbarligen har man redan då gjort föranstaltningar för uppförandet af katedralens västparti och låtit den inkallade konstnären göra upp ritningar för arbetets igångsättande. Men man hade missräknat sig på möjligheten af planernas omedelbara realiserande; brist på medel eller andra omständigheter torde hafva kommit hindrande emellan. Först in

[1] Märk t. ex. fotmotivet hos de gotländska madonnornas bambini, såvidt jag kunnat kontrollera icke uppkommet förrän omkr. 10 år efter denna tid (se ofvan, s. 496).

[2] Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 32. — Fasaden är som bekant nu spolierad af det på 1700-talet uppförda tornet, men kan studeras på en af Erik Dahlberg utförd teckning (i Kungl Biblioteket, Stockholm; reproducerad hos Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 15 och hos samme förf., Sv. konsth., fig. 52.)

[3] Se Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 22—23, samme förf.: Stud. i Link. domk. byggnadsh. s. 22 (jfr också ofvan, s. 17—18).

[4] Däremot äger verkligen domkyrkan ett figuralt konstverk, hvars upphofsman måhända ingen annan är än just vår mästare, det stora, i trä skurna triumfkrucifixet. Dess mångfaldiga öfverensstämmelser just med krucifixet från Stenkyrka äro i ögonen fallande. Upphängdt högt upp under korhvalfvet kan det dock icke med tillräcklig noggrannhet studeras, och jag antecknar därför här blott saken utan att våga binda mig vid ett uttalande i den ena eller andra riktningen. Ungefär detsamma gäller madonnan från Edshult: äfven här är fransk figurstil oförneklig, men bilden erbjuder alltför många drag, som afvika från skulptörens autentiska madonnor, att jag skulle våga en sammanställning, hur frestande den än vore. Eller skulle olikheterna kunna förklaras därigenom, att Edshult-statyn blott delvis är ett mästarens eget verk och, som jag af vissa omständigheter vore benägen att tro, fullbordats af en hans lärjunge (se ofvan, s. 419 not 3)?

på 1310-talet, då en rad ansenliga donationer[1] undanröjt de ekonomiska hindren, har arbetet åtminstone med större eftertryck kunnat börja bedrifvas,[2] och vid denna tid var mästaren borta — kanske var det just det på hans tid rådande, för honom helt visst ovälkomna stilleståndet i byggets fortgång, som bestämt honom för att lösa sig från sitt kontrakt och söka sig en annan marknad. Hans ritningar hade emellertid redan införlifvats med domkyrkans byggnadsarkiv och kommo till användning af de mästare, som aflöste honom, och det är sannolikt, att de kapitäl, i hvilka jag ville igenkänna hans egen hand, skulpterats »avant la pose» och legat i förvar i »hyttans» stenhuggarverkstad, tills de längre fram kommit till heders, åtminstone att man där — ett alternativ jag också framkastat — ägde tillgång till af honom formade modeller, som kopierats för det pelarpar, som nu uppbär kapitälen i fråga.[3]

Den bild, vi på grund af det sagda hafva möjlighet att med tämligen stor vissshet skapa oss af vår mästare, är alltså konkret nog, mer fyllig än af de flesta af vår äldre konsthistorias anonymer. Han har varit arkitekt och bildhuggare på en gång som så många af sina medeltida yrkesbröder,[4] ehuru vidriga omständigheter tvingat honom afstå från, hvad helt visst varit hans stora äregirighet att vara: katedralkonstruktör, »magister operis» för ett stort byggnadsföretag. Att han på Gotland icke, såvidt man nu kan döma, gjort något försök att producera sig i mer än en af sina egenskaper, behöfver ej förvåna. I Visby var vid tiden för hans uppträdande den föregående epokens arkitektoniska lifaktighet fullkomligt afstannad,[5] och landtbefolkningens kyrkobyggare hade, som jag redan

[1] Se Dipl. suec. III, n:r 1866 (år 1312), n:r 1907 (år 1313), n:r 2132 (år 1318) n:r 2189 (år 1319) m. fl.

[2] Se Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 26.

[3] Alldeles uteslutet är det ju icke, att redan under 1300-talets första årtionde arbetet på västpartiet kunnat satts i gång och att alltså detta pelarpar verkligen rests under mästarens eget öfverinseende. Helt kunna kyrkans medel nämligen icke hafva trutit; kung Magnus ger 1288 tillstånd att under en följd af åtta år för byggets räkning använda hälften af allt tionde från kyrkorna i Linköpings stift (Dipl. suec. II, n:r 957), några större eller mindre donationer hafva likaledes kommit det till godo, så en från kaniken Bose år 1300 (Dipl. suec. II, n:r 1305) — däri för öfrigt just en stenhuggare vid domkyrkan, en magister Johannes lapiscida, äfven blifvit personligen hågkommen — och 1300 omtalas i kyrkan en »ny» Mariabild (se ofvan, s. 18, not 7). Men mot ett successivt framskridande af arbetet talar dock de i västpartiet talrikt förekommande stenhuggarmärkenas likformiga utplantering på pelarna därstädes, som icke tillåter urskiljandet af olika byggnadsperioder, utan tvingar till antagandet af arbetets temporära enhetlighet (se Romdahl: Stenhuggarmärken i Linköpings domkyrka, Fornv. 1909, s. 45, samme förf.: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 19—20).

[4] Jfr ofvan, s. 40, not 1.

[5] Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 23, gör i förbigående det intressanta påpekandet, att den stora hörnpelaren i Swertingska kapellet vid Visby domkyrka erbjuder vissa likheter just med det västligaste pelarparet i Linköping, likheter, som han haft vänligheten att för mig bredfedes närmare precisera och som gälla såväl sektioner och baser som

framhållit,[1] alltför orubbliga försänkningar i traditionen från fordom, för att de skulle kunna bryta därmed. Men som skulptör har mästaren gjort en insats, som visar sig betydelsefull nog.

8.

BUNGE-MÄSTARENS SKOLA.

Skolans blomstringstid bör hafva infallit under 1300-talets 2:a decennium och tiden närmast därefter — man kan i rundt tal säga 1310—1325. De förut omtalade arbetena torde alltså härunder hafva tillkommit undan för undan, icke blott de, som gifva sig till känna som direkt utgångna ur mästarens egen ateljé[2] eller som står denna så nära som madonnan från Lojsta, utan äfven åtminstone större delen af dem, hvilka mera ytligt röja sin afhängighet däraf, framför allt de, hos hvilka reminiscenser från Öja-(eller Väte-)mästarens skola ännu äro påtagliga.[3] Naturligtvis kunna däremot åtskilliga andra af dessa skolarbeten, hos hvilka detta icke är fallet, vara mer eller mindre afsevärdt yngre — liksom den från Öja-mästaren utgående stilriktningen hade väl äfven denna sig ett långt lif beskärt, hur svårt det än är att på grund af den allmänna stilschablonisering, som aldrig gör sig så starkt gällande som under höggotiken, få ett fast grepp därpå. Ett krucifix som det i Rone, där det direkta

kapitäl. Att ett samband här föreligger är ovedersägligt, och då kapellet i fråga först tillkommit vid århundradets midt (Lindström: Anteckn. I, s. 93, Hildebrand: Wisby och dess minnesm., s. 112, Roosval: Kirch. Gotl., s. 111, 126, 199) förefaller detta faktum vara ägnadt att rubba de dateringar, jag i det föregående gifvit. I själfva verket ger det dock ingen anledning därtill. Kapitälet i Visby är för visso ej hugget af samma hand som det i Linköping. Medan bladen på det senare (liksom på Lau-kapitälet) *växa uppåt* och springa långt ut från själfva kapitälkärnan, ligga de i Visby tätt in därpå och *hänga nedåt*, förenade med hvarandra medelst korta skaft, som tillsammans bilda ett zigzagband rundt kapitälet, detta efter ett kompositionsschema, som erinrar t. ex. om kapitälradernas i Kräklingbos och Öjas sydportaler(afb. hos Roosval: Kirch. Gotl., pl. 102, Romdahl: Orn. och stil i Link. domk. s. 12—13). Arkitekten, som gifvit ritningar till pelaren i Visby, och stenhuggaren, som utfört dess kapitäl, hafva synbarligen haft tillgång till Bunge-mästarens teckningar och modellblad, om de nu verkligen varit gotlänningar och icke, hvad ej vore otänkbart, medlemmar af Linköpings-»hyttan», som just vid 1300-talets midt upphört arbeta (se Romdahl: Stud. i Link. domk. byggnadsh., s. 27), detta så mycket mer, som själfva det ornamentala schema, som kommit till användning för Kräklingbo- och Öja-kapitälen, har motsvarigheter också i Linköping (se Romdahl: Orn. och stil i Link. domk., s. 12—14). Åtskilligt vore att tillägga härom, jag nöjer mig med att konstatera, att Visby-kapitälet *icke* af allt att döma har vår mästare till upphofsman och att man för dess skull ej tvingas till andra dispositioner i kronologi m. m., än jag ut ifrån de utgångspunkter, jag haft till förfogande, trott mig böra stanna vid.

[1] Se ofvan, s. 499.

[2] Jfr ofvan, s. 522—524. Stenkyrka-krucifixet är af Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, s. 29, dateradt till 1300-talets slut, Nousis-madonnan af Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 61, till 1325—1350.

[3] Genombrytningarna i Sproge-madonnans bänk äro rundbågiga — en omständighet, som åtminstone ej tyder på en *yngre* tillkomsttid.

sammanhanget med moderateljén är mycket löst och den sittande Matteus-ängeln på den nedre korsändan är af ett slag, som icke återfinnes hos något af de andra krucifixen, kan väl t. o. m. stamma från århundradets midt,[1] och detsamma gäller krucifixet i Etelhem, typologiskt och konstnärligt degenererad som det är, om det ej är ännu yngre. Tyvärr gifva de byggnadshistoriska data, som fästs vid deras ursprungskyrkor,[2] ingen ledning för frågans afgörande, liksom öfver hufvud taget det stöd, vi hittills ofta haft i arkitekturhistoriens resultat, nu så godt som fullständigt sviker.[3]

I den föregående skildringen af det tidigare 1300-talets gotländska träskulptur har jag emellertid ännu blott sysslat med sådana arbeten, som varit ägnade att direkt belysa dess utvecklingsgång och de stilistiska strömningarna under perioden i fråga. Det finnes emellertid ännu många, som hafva rätt att i detta sammanhang omnämnas. Det är lärlingsarbeten af i allmänhet tämligen låg kvalitet, och de utgöra i de flesta fall exempel på den stilkonfusion, jag ofta haft tillfälle att påpeka och där element från Väte-, Öja- och Bunge-skolorna löpt samman i ett svåranalyserbart mixtum compositum. Det är blott i sällsynta fall, man finner den sistnämnda riktningens stilistiska karaktär så pass bevarad och den konstnärliga nivån så pass vidmakthållen som hos en hel. Olof från

[1] Med krucifixet äro förenade en Mater dolorosa och Johannes (h. resp. 1,26 och 1,24 m., ek, all polykromi förlorad); möjligen kunna de betraktas som fria upprepningar af de strax nedan (not 3) omtalade kalvariefigurerna i Hamra.

[2] Rone kyrka är enhetligt uppförd omkr. 1300, Etelhems kor och långhus stamma från omkr. 1290 (Roosval: Kirch. Gotl., s. 183, 212).

[3] Hamra kyrka undergår en ombyggnad på 1300-talets början (Roosval: a. a., s. 183: omkr. 1310, s. 216: omkr. 1300), och jag håller det ej för uteslutet, att krucifixet kan vara från tiden närmast därefter (Brunius: Gotl. konsth. III, s. 185: »röjer sen medeltidsstil»; Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 71: »omkr. 1500»[!], underskrift till fig. 26: »sengotiskt»[!]). Att kyrkan så snart efter anskaffandet af det i föregående kapitel behandlade krucifixet, lät beställa ett nytt, kan bero därpå, att det förra skadats vid den olycka, som enligt Roosval: a. a., s. 216 på 1200-talets slut träffade kyrkan, därigenom att hvalfven instörtade. Äfven till detta krucifix höra en Mater dolorosa och Johannes (h. 1,42 m., ek, spår af polykromi, Maria: manteln ljusblå, mönstrad med rödt, fodret grönt randadt med rödt och svart, underdräkten svart[?] med grönt bladmönster; Johannes: manteln röd med blått foder, underdräkten rödviolett). Att de äro af samma hand som krucifixet, håller jag knappt för troligt, ehuru detta senare på grund af sin placering ej tillåter en närmare jämförelse. Det kan vara af intresse att påpeka de likhetspunkter, dessa statyer erbjuda med ett par nordfranska från 1300-talet i Städtische Galerie, Frankfurt a. M. (Städtische Galerie. Verzeichnis der Bildwerke in der Skulpturensammlung im Liebieghause, 2:a uppl., Frankfurt a. M. 1910, n:r 5—6, pl. s. 14—15, Benkard: Die neue Städtische Galerie in Frankfurt am Main, Zeitschr. f. bild. K. XLV, s. 107), men mer än ytliga äro beröringspunkterna knappast. Jag tror Hamra-bilderna vara betydligt yngre än krucifixet — som kanske länge varit förenade med de af instörtningsolyckan oberörda bifigurerna till kyrkans 1200-talsgrupp — och troligen allra först från omkr. 1350. Deras närmaste anförvanter tyckas vara en Mater dolorosa och Johannes i Katharinenkirche i Lübeck, som synas mig ungefärligen stamma från denna tidpunkt, antingen de nu äro tyska arbeten eller icke.

Hejdeby (Gotl. forns.; fig. 170),[1] som ingenting annat är än en kopia af Bunge-Olof med uppgifvande af dess kontrapost och draperiernas asymmetriska linjeverkan[2] — en ytterligare förenklad och förgrofvad replik af densamma stammar från Fide (Gotl. forns.)[3] — eller en helig biskop (Nicolaus?) från Lojsta (St. hist. mus.; fig. 171),[4] som i behandlingen af dräkt och ansikte närmast påminner om Olof-statyn från Väte, men där, trots posens frontalitet, i veckens rörelser insmugit sig ett drag af oregelbundenhet, en må vara obetydlig sträfvan efter diagonala linjeeffekter, hvars orsak icke kan vara tvifvelaktig.[5] Verkligt vackert är ett hufvud af ett manligt, (ursprungligen) krönt helgon från Bro (Gotl. forns.),[6] som närmast erinrar om

Fig. 170. Hejdeby. Hel. Olof (Gotl. forns.).

[1] H. 1,04 m. Ek. Händerna och kronan förlorade. Polykromi (mycket skadad): manteln guld med röd bård och blått foder, underdräkten hvit(?), hår och skägg guld; bänken guld.

[2] Märk däremot de nedhängande flikarnas benägenhet att strutformigt rulla upp sig, ett vidareförande af ett motiv, som i enklare form återfinnes isoleradt också hos Bunge-Olof (fliken framför hans högra underben) och som hos stenhuggaren Fabulator utvecklas till ett af hans mest påtagliga karaktäristika (se Hörsne-portalens kapitälfigurer, liksom också helgonen från Petsarfve [fig. 146] och från Grötlingbo [s. 502]).

[3] H. 1 m. Ek. Underarmarna och kronan förlorade. Spår af polykromi: rödt på manteln (mönstrad med guld och med gyllne bård), blått på dess foder, guld på underdräkten, rödt och svart på bänken.

[4] H. 1,23 m. Ek. Händerna och en del af mitran afslagna; en lös hand med ett fragment af ett attribut, som vid mitt besök i kyrkan (1908) funnits under kyrkans nyss uppbrutna golf, har kanhända tillhört denna staty. Spår af polykromi: hvitt på alban, rödt på dalmatikan, guld på casulan.

[5] Obs. den sneda veckkilen mellan knäna och casulans drapering framför bröstet!

[6] H. 0,18 m. Asp. All polykromi förlorad. I bakhufvudet finnes en urtagning, säkerligen för reliker. Det är rätt troligt, att detta hufvud icke tillhört en staty — halsens genomskärning är glatt och jämn — utan varit ett relikvarium af samma slag som t. ex. ett trähufvud från omkr. 1300 i Rahrbach (Inv. Westfalen, Kr. Olpe, pl. 43: 1, Dehio: Handb. V, s. 426) eller de »tu træhuwuþ med kronum», omslutande reliker af 11000 jungfrur, som skänktes till Vadstena klosterkyrka i Magnus Erikssons och drottning Blanches testamente 1346 (Dipl. suec. V, n:r 4069).

Fig. 171. Hel. Nicolaus ([?]. St. hist. mus.).

mästarens Hejdeby-biskop, ehuru det är svårt att med säkerhet bestämma detsamma,[1] men hvad för öfrigt finnes att anteckna, är i mer eller mindre utpräglad grad typisk provinskonst. Lojsta-biskopen närstående, men stelare och bundnare är en sittande helig påfve likaledes från Bro (Gotl. forns.)[2] — förmodligen den hel. Klemens, som ju på Gotland åtnjöt en i det öfriga Sverige tämligen försummad kult[3] — hvad också gäller en helig biskop[4] och en helig Olof från Hall[5] samt ännu en dylik från Hejnum[6] (alla

[1] Ej minst med antagande, att det är med ett relikvarium, vi här hafva att göra, synes mig för öfrigt ej vara uteslutet, att detsamma är ett utländskt, till den berömda gotländska vallfartskyrkan skänkt arbete. Märk dock dess likhet — utom med nyss anförda bild — t. ex. Herodes på korportalens kapitäl i Martebo (Roosval, Sv. kyrk. Gotl. I, fig. 66)!

[2] H. 1,05 m. Ek. Bildens vänstra hand förlorad, fingrarna på dess högra stympade. Spår af polykromi: spår af rödt på casulan, guld på dess bård samt på hår och skägg. I bakhufvudet uttagning för reliker (?).

[3] Se ofvan, s. 77. — Tiaran har den släta koniska form, som var öflig före 1300-talets första årtionden, då successive de nu använda tre kronorna tillkommo (se Müntz: La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle, Mém.de l'Acad. des inscript. XXXVI: 1, s. 268—277, Viollet-le-Duc: Dict. du mob. franç. IV, s. 401, Fleury: La messe VIII, s. 143—144). Ännu långt in på 1300-talet möter dock ofta den äldre formen, så i en väggmålning i slottskyrkan i Marienburg (omkr. 1344, Steinbrecht: Die mittelalterlichen Wandgemälde der Schlosskirche zu Marienburg, Zeitschr. f. christl. K. 1889, sp. 6, pl. II) och på Gotland hos pilasterrelieferna på Hablingbo kyrkas långhusportal (vid pass 1350-talet, Roosval: Kirch. Gotl., s. 199, 215, pl. 128, samme förf., Sv. konsth., s. 21, 117, fig. 22).

[4] H. (med dorsal) 1,27 m. Ek. Främre delen af bildens hufvud och dess högra hand afhuggna. Af polykromin blott spår af rödt på ärmfodret.

[5] H. (med dorsal) 1,53 m. Ek. Båda händerna afbrutna. All polykromi förlorad. Säve (Reseb. 1864, s. 68) såg bilden i ett något bättre tillstånd än dess nuvarande: »... utan ena handen ... ryggbräde utsnidadt med ornerade pinakler ... med fana (?) i ena handen».

[6] Svårt skadad: hufvudet, delar af bålen och armarna förlorade. H. 0,74 m. Ek. All polykromi förlorad. — Troligen af samma hand som Bro-påfven är en liten stående biskop från Guldrupe (Gotl. forns.; möjligen den hel. Dionysius, till hvilken, enligt Wallin: Anal. Gothl., opag. kvart, kyrkan var vigd; h. 0,82 m., ek, händerna afslagna, spår af rödt på casulan, svart på mitran; synlig på exteriörafb. hos Roosval: Kirch. Gotl., pl. 6). I detta sammanhang nämner jag också ett par andra bilder, dessa mer eller mindre närstående: sittande biskopar från Hangvar (Gotl. forns.; h. med dorsal: 0,82 m., asp, händerna afslagna, all polykromi förlorad) och Fide (Gotl. forns.; h. 0,94 m., ek, händerna stympade, spår af rödt och blått på dräkten) samt en stående biskop från Anga (Gotl. forns.; troligen Dionysius,

i Gotl. forns.), samtliga väl ungefärligen från århundradets 2:a fjärdedel.[1] Till denna grupp kan närmast föras en hel. Dionysius i Gothem[2] — sittande med sitt hufvud på ett fat i knät, intressant som representant för en hos oss ej särdeles vanlig sujet[3] — medan en apostel från Hejdeby,[4] stående mot en upptill aftrappad dorsal och trampande på en liten sammankrupen, krönt gestalt, troligen är något äldre; ansiktet erinrar något om Olof-statyn från Guldrupe och i proportioner och drapering påminnes man om helgonet från Grötlingbo.[5]

I sitt slag intressant är också en i genombrutet arbete utförd skåpdörr från Bunge (St. hist. mus.; fig. 172)[6] med Kristi frambärande i templet

då kyrkan enligt Wallin: Anal. Gothl. I, s. 109, hade honom till patron och helgonet i ena handen bär ett skålliknande föremål [jfr bilden i Gothem strax här nedan; h. 1,20 m., asp, ena handen förlorad, spår af guld och grönt på dräkten).

[1] Man observere likheten mellan pilasterrelieferna på den nyss (s. 550, not 3) omnämnda Hablingbo-portalen!

[2] H. 1,17 m. Ek. Bilden, nu i två delar, har förlorat sin högra hand och är äfven i andra afseenden defekt. Spår af polykromi: rödt på casulan, blått på dalmatikan.

[3] Dionysius synes på Gotland hafva åtnjutit en viss popularitet. Till hans ära voro kyrkorna i Guldrupe och Anga vigda (se ofvan, s. 550, not 6) och han anropas på ett par (1400-tals?-)klockor i Atlingbo och Barlingbo (Lindström: Anteckn. II, s. 53, 55); bland (1400-tals?-)målningarna i Hemse och Othem förekommer hans bild, en annan, osäkert om målad eller skulpterad, omtalas i Vänge af Wallin: Anal. Gothl. (opag. kvart). Vid sidan af den lilla stenstatyn i Martebo, som jag ofvan omtalat, s. 501, de nyss, s. 550, not 6, anförda biskoparna i Guldrupe och Anga, en broderad figur på en fransk eller engelsk mässhake från Skara domkyrka (Skara museum, omkr. 1300; A. Branting: Tvenne mässhakar i Skara domkyrka, Sv. slöjdför. tidskr. 1915, s. 14) samt en målad bild i Råda (1323; Mandelgren: Mon. scand., pl. XII: 1) torde Gothem-statyn vara den äldsta säkra framställning af detta helgon, vi äga i Sverige; uppgiften hos Rogberg och Ruda: Historisk beskrifning om Småland i gemen (Karlskrona 1770), s. 258, att på en »altare-tafla» i Elghults kyrka (Smål.) skulle vara att se en Dionysius-bild med årtalet 1131, är gifvetvis otrovärdig. Vanliga synas dessa framställningar aldrig hafva varit hos oss; äfven från senmedeltiden har jag blott antecknat ett fåtal t. ex. i ett altarskåp i Flistad (Östergötl., omkr. 1500 eller något tidigare, se Lindblom: Sankt Staffan i Östergötland, Medd. från Östergötl. fornm. för. 1909, s. 6) och bland hvalfmålningarna i Film (Uppl. 1514—1520, Sylwan, Ant. tidskr. XIV: 1, s. 160).

[4] H. (med dorsal) 1,68 m. Asp (dorsalen furu). Bildens högra hand och delar af dorsalen förlorade. Spår af polykromi: blått på manteln, guld och grönt på underdräkten, rödt på den under fötterna lagda figurens dräkt samt på dorsalen, guld på hår och skägg.

[5] Se ofvan, s. 502; äfven i afseende på det ikonografiska motivet (figuren under fötterna) äga de beröringspunkter (jfr ofvan, s. 502, not 4). Af samma hand äro de dock icke.

[6] H. 1,20 m. Ek. Säve: Förklaringar, s. 21—22, har gifvit af densamma en utförlig beskrifning: »Öfverst sitter Fadern med förgyldt hår på röd grund och med röd mantel; Englarne med förgyllda skor, hår och mantlar med grönt foder och gröna vingar; Sct Maria, Jesus-barnet och Sct Joseph [= Simeon] med förgyldt hår och mantlar, de tvenne sednare med grönt foder. Sct Mariæ och Barnets armar äro bortslagne. Altaret, hvars nedre del är röd med hvita streck, har grön duk med guld-fransar. Märke synes i andra facket efter låset och dess spikar; ett stycke af ramen är jemte Sct Maria förstördt, och har denne varit ljusröd.

Denna genombrutna skåpdörr har förr suttit vid altaret i östra chor-väggen (derifrån den blifvit tagen och bortvräkt bland tornkammarens skräp) för en vägg-nisch, 2 alnar 6 tum öfver golfvet. Nischen i altar-väggen är något vidare än skåpdörren; men sidoramarne, som fyllt rummet, äro försvundne.»

Fig. 172. Bunge. Dörr till sakramentskåp (St. hist. mus.).

nederst, däröfver tvenne änglar, knäböjande och med ett ljus i sina händer — mycket lika änglarna på krucifixet i grannkyrkan Rute[1] — och allra öfverst Kristi (eller Gud faders) gloriekrönta hufvud.[2]

Konstnärligt öfverlägset de flesta här hittills omtalade arbetena är ett krucifix i Tingstäde[3] med en smal och utmärglad Kristus fäst på ett högt kors; som detta saknar ring, är dock dess inhemska ursprung tvifvelaktigt nog, trots de beröringspunkter med Stenkyrka-krucifixet det i flera afseenden företer, helst som dess tillkomsttid förefaller att vara nog så sen (omkr. 1350 eller än senare). Ofantligt undermåliga äro ett par små processions-(altar-)krucifix i Sjonhem[4] och Västkinde.[5]

Hvad madonnabilderna angår, är en staty från Västergarn (Gotl. forns.)[6] en bondsk och förenklad, men ännu något så när trogen representant för den af Bunge-mästaren skapade typen, och ungefär detsamma kan sägas om en liten madonna från obekant kyrka (Silte?) i Gotlands fornsal.[7] Mera självständigt förhåller sig en annan

[1] Jfr ofvan s. 510 not 5. Man märke den talrika före komsten af ljusbärande änglar i de franska katedralernas tympana (västportalen af Notre-Dame, Paris, västportalen af katedralen i Auxerre [Michel, Hist. de l'art II: 1, fig. 116] m. fl.) eller i elfenbensretabler (t. ex. retablet i Collection Martin Le Roy, från 1300-talets början [Molinier: Hist. gén. I, pl. XVI, Koechlin, Hist. de l'art II: 1, fig. 316, Gonse: L'art goth., afb. s. 447]).

[2] Kristus-(eller Gud fader-)hufvud på sakramentsskåpsgaflar ses i Doberan (Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., fig. 85) — ett arbete ur den hamburgske mäster Bertrams krets (1300-talets slut; Lichtwark: Meister Bertram, s. 56, 162), icke från omkr. 1250[!] som Hasak: a. a., s. 103, menat — och i Wörlitz (äfven från 1300-talet; Inv. Anhalt, fig. 285; här med änglar på hvar sin sida Kristus-hufvudet).

[3] H. omkr. 3,50 m. (ögonmått). Material obekant. Polykromi från nyare tid: hvitt ländkläde, svart hår och skägg, korset brunt.

[4] Fästad på kyrkans n. v. barockaltare. H. 0,98 m. Ek. Polykromi från nyare tid: kroppen silfver, ländklädet guld, korset grönt och guld.

[5] H. 0,76 m. Ek. Polykromi från nyare tid: ländklädet guld, korset gråblått.

[6] H. 1,04 m. Ek. Bambinon har förlorat sin högra arm och vänstra hand, modern sin högra underarm och krona. Spår af polykromi: guld på madonnans underdräkt, blått på hennes mantel.

[7] H. 0,68 m. Ek. Bildens högra arm och vänstra hand, kronan och bambinon förlorade. All polykromi borta. — I detta sammanhang kan nämnas en madonna från Träkumla (Gotl. forns.; h. 0,82 m., ek, madonnans högra hand, en del af bambinons hufvud och fötter förstörda, mycket nött, all polykromi förlorad).

från Tingstäde (Gotl. forns.),[1] troligen af samme konstnär, som skulpterat en liten statyett föreställande den hel. Katarina af Alexandria från Vallstena (Gotl. forns.),[2] medan man råkar ned i den allra gröfsta oformligheten med en annan Vallstena-bild, en sittande madonna (Gotl. forns.).[3] Ett visst behag har däremot ytterligare en liten bild från samma kyrka en hel. Margareta[4] (Gotl. forns.), säkerligen äldre än de nyssnämnda — ansiktsläggningen har ännu en del gemensamt med Öja-skolans utlöpare, medan däremot pose och dräktbehandling vittna om, att Bunge-mästarens epok likväl föregått hennes tillblifvelse.

SKOLARBETEN PÅ FASTLANDET.

Men det är icke enbart på ön själf, som den gotländska 1300-talsskulpturen lämnat spår efter sig eller åtminstone öfvat sitt inflytande. Från Finland har jag — utom Jomala-madonnan[5] — antecknat en madonna i Lemland[6] och en annan från obekant kyrka i Åbo museum[7] (fig. 173). Lemland-statyn utgör ett intressant mellanled mellan den typ som representeras af gruppen Sproge-Hangvar, från hvilken den har bambinons pose (med det uppvikta fotbladet) samt kjortelns rörformiga veckschema, och Bunge-mästarens egna madonnor, om hvilkas ansiktsläggning och sätt att sitta hon på det lifligaste erinrar. De karaktäristiska öglorna i kjollinningen saknas här ej heller lika litet som hos Åbo-madonnan, hvars likheter med Linde- och Lojsta-madonnorna Meinander[8] riktigt framhåller och hvars bambino har en stor krets af släktingar på Gotland: diakonerna i Silte, Stefanus i Boge, Matteus-änglarna på krucifixen i Näs och Burs. Jag vill lämna oafgjordt, om vi här hafva att göra med arbeten utförda på Gotland själft — åtminstone hvad den förträffliga Lemland-madonnan angår, synes det mig dock troligt, att så är — det är mig nog att konstatera stilkaraktären och dess ursprung,[9] och ännu mer gäller detta

[1] H. (med dorsal) 1,45 m. Ek, dorsalen af furu. Madonnans underarmar och barnets öfverkropp förstörda. Af polykromin blott spår af rödt på dräkt och bänk.

[2] H. 0,70 m. Ek. Underarmar och krona förlorade. Af polykromin spår af rödt och blått på dräkten.

[3] H. (med dorsal) 1,36 m. Madonnan af ek, bambinon af furu, dorsalen af björk. Af polykromin blott spår af rödt på dorsalen.

[4] H. 0,80 m. Ek. Bildens högra hand och krona förlorade. All polykromi förstörd.

[5] Se ofvan, s. 515, not 2.

[6] Behandlad af Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 57, 61, 84 och där daterad till 1325—1350.

[7] Behandlad af Meinander: a. a., s. 53—54, 61 och där daterad till 1350—1360. För fotografier af de finska statyerna stannar jag i tacksamhetsskuld till d:r Meinander.

[8] A. a., s. 54.

[9] Dock vill jag ej förneka möjligheten af, att icke Åbo-madonnan helt enkelt kan vara en af en finsk konstnär utförd kopia just af Nousis-madonnan; det egendomliga sätt, hvarpå denna bär barnet högt lyftad på armen och som här upprepas, talar i viss mån därför. Men faktiskt synes mig bambinons anletsdrag visa närmare släktskap med nyssnämnda gotländska

Fig. 173. Från obekant kyrka i Finland. Madonna (Åbo museum.).

äfven vissa skulpturverk på det svenska fastlandet, där jag tror mig spåra gutsk stilinfluens. Alldeles särskildt är denna tydlig hos den af mig s. k. Dalby-mästaren[1] — att han varit upplänning med gotländsk skolning, torde vara säkert. Andra uppländska arbeten, som jag tidigare[2] ställt i förbindelse med gotländsk plastik, äro emellertid tvifvelaktigare; helt visst icke gotländsk är ett vackert krucifixhufvud från Enköpings stadskyrka (St. hist. mus.),[3] och Olof-statyn i Gamla Uppsala[4] är väl snarast en fri kopia af trymå-statyn i den uppsaliensiska katedralens nordportal,[5] medan däremot en för öfrigt tämligen tölpigt utförd madonna i Skokloster verkligen har mycket gemensamt med de gotländska gudsmödrarna från seklets förra hälft (Linde-madonnan t. ex.). I Södermanland kommer den lilla vackra biskopsstatyn i Lästringe[6] — väl från tiden 1325—1350 — i vissa afseenden nära arbeten som biskopen från Lojsta och påfven från Bro,

figurer än Nousis-madonnans eget barn, hvartill kommer att Åbo-statyn — såvidt af fotografi kan dömas — är ett alster af samme mästare som skurit en hel. Olof från Sund (Åbo museum; se Meinander: a. a., s. 66, 72, 73—74) och denne mästare synes, som han hos denne framträder, ej utan bekantskap äfven med Väte-skolan (obs. bl. a. formen för örat, som är densamma som hos Guldrupe-Olof!).

[1] Se min anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 20—45, jfr dock ofvan, s. 249, not 3. Särskildt karaktäristisk är äfven här, som jag också framhållit (a. a., s. 37), öronens form; jag tillägger, att det ej synes mig otroligt, att denna i sista hand återgår på den så märkvärdigt deformerade öronmusslan hos Öja-mästarens krucifix. Den datering jag gifvit (a. a., s. 39—40) för Dalby-mästarens uppträdande — omkr. 1300 — är dock gifvetvis vid pass 25 år för tidig.

[2] Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43.

[3] Afb. i redog. för museets tillväxt 1896 (Månadsbl. 1896, s. 61).

[4] Afb. i min anf. upps., s. 42.

[5] Som dock själf möjligen har en gotlänning till upphofsman (af Ugglas, Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 286, R. de l'art chrét. 1913, s. 220).

[6] af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat., n:r 43 (med för tidig datering till omkr. 1300); afb. af mig i Strängn.-Stud. I, fig. 27.

[7] Se min anf. upps. i Strängn.-Stud. I, s. 54—56. — Gotländskt verkar också i åtskilliga afseenden krucifixet från Botkyrka (St. hist. mus.; af Ugglas: Strängnäs-utställn. kat., n:r 54; se mina anf. upps. i Strängn.-Stud. I, s. 56, fig. 28, äfven afb. af mig i R. de l'art chrét. 1911, s. 471); stilen har en bestämd fransk prägel, men det sannolika är, att denna här icke behöft Gotland som medium — kanske är t. o. m. dess härstamning från Frankrike en direkt (jfr Lindblom: Ett monumentalverk öfver kyrklig konst, Nord. tidskr. 1913, s. 319), en hypotes som vissa, af mig dock ännu ej närmare studerade omständigheter synes stödja.

från Östergötland må påpekas en madonna från Väfversunda (St. hist. mus.)[1] samt ett krucifix i Hogstad,[2] från Öland ett krucifix i Gärdslösa.[3] Allt detta dock sagdt med tillbörlig reservation. Så föga vi ännu känna om stilströmningar och skolbildningar i vårt land under medeltiden, kan intet oryggligt uttalande vedervågas på denna punkt mer än på de flesta andra, där frestelsen att se gotländska relationer inställer sig, detta helst under en period som höggotiken då — jag upprepar än en gång, hvad jag ofta haft tillfälle att yttra — gränsmärkena mellan stilriktningar och skolor plånas ut ofta till det omärkliga.

[1] Janse: Norrköping-utställn. kat., n:r III: 2: IV, samme förf.: Medeltidsm. från Östergötl., fig. 27. — Man jämföre henne med Björke-madonnan!

[2] Jfr min anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 42; andra i detta sammanhang (s. 41—42) nämnda och med större eller mindre bestämdhet som gotländska (eller gotländskt influerade) betecknade arbeten torde däremot helt böra lämnas ur räkningen.

[3] Jfr min anf. upps. i Uppl. fornm. för. tidskr. VI, s. 43; ej från sengotisk tid, som Anderson: Öland, s. 34, uppgifvit. — En Kristus-bild tillhörig ett processions-krucifix från 1300-talet i Storsjö (Jämtl.) »tyckes vara gotländskt arbete» enligt Roosval, Svenska dagbladet den 17 sept. 1911 (Festin: Östersund-utställn. kat., n:r 644, med datering till 1400-talet).

Fig. 174. Näs. Evangelisten Matteus' symbol (detalj af krucifix Gotl. forns.).

ELFTE KAPITLET.

Afslutning.

1.

DEN GOTLÄNDSKA KONSTENS STORHETSTID.

Den period, jag härmed slutbehandlat, är Gotlands konstnärliga storhetstid. Den är icke långvarig, ett sekel vid pass — från Tingstädemästarens uppträdande omkr. 1240 till och med Bunge-skolans degeneration någon gång inemot 1300-talets midt, enligt hvad det förefaller — men hvad därunder åstadkommits, tillhör det allra märkligaste, som producerats i nordeuropeisk medeltidskonst öfver hufvud taget, och tål i sina bästa stycken täflan med åtskilligt af större namn och ryktbarhet. Madonnorna från Hablingbo, Visby, Hejnum och Öfver-Selö, krucifixen från Alfva, Hablingbo, Öja och Hamra, Mater dolorosa från Öja, Olof från Bunge — det är en rad monument, hvilka i en dylik täflan icke behöfva frukta att i första attacken blifva utslagna och hvilka, när man betänker den korta tidrymd under hvilken de tillkommit och den lokala begränsningen af det område, inom hvilket de uppstått, verkligen hafva rätt till ett aktningsfullt uppseende, som, ärligt medgifvet, äldre nordisk konst blott undantagsvis kan göra anspråk på. Af icke minsta intresse äro de till belysande af den kulturella nivån af den miljö, som beredt denna konst dess existensmöjligheter — utan att förbise allt hvad utländska krafter och främmande initiativ betydt därför, kan man med en viss nationell stolthet märka densamma sig till minnes.

Den konstnärliga storhetstiden sammanfaller åtminstone till väsentliga delar med den politiska, den minnesrika æra, då de gutska allmogeköpmännens och de visbyitiska storhandlarnas krämarflottor behärskade de baltiska farlederna och det mellanfolkliga kulturutbytets centrum här uppe i norden var den lilla ön långt ute i hafvet.[1] Tiden strax före och efter år 1300 betecknar i viss mån denna storhetstids kulmen. Konsolideringen mellan de olika befolkningslagren gaf gifvetvis ett tillskott af styrka,

[1] Jfr Roosval: Kirch. Gotl., s. 178—179.

hvars bärkraft kanske bäst manifesteras af händelserna 1313 då en rikets egen konung segerrikt möttes med vapen i hand och som krigsfånge fördes innanför Visbys murar.[1]

STORHETS-TIDENS SLUT.

Men därmed var också zenit passerad. Trots riksintressenas tillfälliga nederlag, som det olyckliga fälttåget nyssnämnda år betecknade, och trots den återställda politiska enigheten, som beredde möjlighet till en kraftigt målmedveten energiutveckling, hade alltifrån det kungliga ingripandet 1288 öns självständiga rörelsefrihet för alltid begränsats.[2] Och samtidigt hade en ny omständighet af ännu större betydelse kommit till: den nordtyska hansans allt fastare sammansvetsning med udden medvetet riktad mot själfva det fundament, på hvilket Gotlands stormaktsställning hvilade, dess ledande ställning inom den baltiska handeln. Lübecks allt bestämdare framträdande som den dominerande faktorn i spelet om den kommersiella hegemonin betydde Gotlands successiva tillbakavikande från den politiska scenens första plan och därmed ett — må vara långsamt — nedvissnande af den safrika stam, som burit den gamla gutakulturens blommor och frukter.[3] Den stora konflikten på 1290-talet om appellationsinstansen vid uppkomna tvister i Novgorod,[4] hvars resultat var ett häfdande af Lübecks med Visby likaberättigade ställning vid sådana tvisters lösande, slutade i själfva verket med en den nya stormaktens triumf och en förödmjukelse för den andra parten, äfven om denna i sista stund lyckades afvärja att helt blifva satt ur räkningen.[5] Samtidigt är det, som Lübeck hyllas kom »capud et principium omnium nostrum»[6] — en äretitel, som vältaligt nog vittnar om det omslag, som inträdt i förhållandena.

Hvad Lübecks framträngande till den politiska förstarangsplatsen innebar för den svenska kulturen i gemen och helt visst icke minst för den gotländska, har jag förut antydt.[7] En gränslinje, hittills icke åtminstone på samma sätt existerande, drages upp längs den södra Östersjö-kusten mellan det stora Europa söder därom och länderna på dess norra sida, där skjutes en barriär in dem emellan, som, om också ej oöfverstiglig, ju längre tiden lider, växer i höjd och fasthet. Detta icke minst på det konstnärliga området. Det dominerande inflytande, Nord-Tyskland —

[1] Jfr ofvan, s. 499.

[2] Jfr ofvan, s. 498.

[3] Jfr ofvan, s. 27—28.

[4] Se därom Björkander: Visby st. äldsta hist., s. 91—94, jfr. Grandinson: Stud. i hans. svensk hist. I, s. 56—57, 82, Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 644—645. Schäfer: Hansest. und K. Wald. s. 56—58, samme förf.: Die deutsche Hause s. 30.

[5] Jfr Grandinson: a. a. I, s. 57—58, Schück: Sv. folk. hist. I: 2, s. 149—150.

[6] Se ofvan, s. 28, not 1.

[7] Se ofvan, s. 28—29.

Fig. 175. Vallstena. Hel. Olof (Gotl. forns.).

och af allt att döma framför allt Lübeck självt[1] — utöfvat på det svenska konstlifvet är ju väl känt och på en mängd olika sätt bevittnadt.[2]

Hur pass tidigt och i hvilken omfattning denna process ägde rum, är visserligen af många orsaker för närvarande svårt att med bestämdhet afgöra. För Gotlands vidkommande erhåller man emellertid upplysning därom af ett par skulpturverk från vid pass 1300-talets 2:a fjärdedel, en hel. Olof från Vallstena[3] (fig. 175) och en korbänksida från Norrlanda med en hel. Kristoffer framställd i låg relief[4] (båda i Gotl. forns.). Den förra är icke stort annat än replik af Johannes-figuren på det ofvan (s. 535)

Fig. 176. Cismar (Holstein) Johannes (detalj af retabel).

[1] Det är åtminstone denna stad, som man på forskningens nuvarande ståndpunkt främst har att räkna med. Hvad de öfriga tyska Östersjö-städerna betydt som konstproducenter och konstexportörer, är ännu alltför litet kändt. Troligen bör man dock i detta afseende taga mera hänsyn till Danzig, än hittills skett; en målad Maria-bild sändes därifrån 1458 till Sverige (Hildebrand: Sv. medelt. I, s. 661), tjugu år tidigare hade domherren i Uppsala Johannes Andreæ och Stockholmsborgaren Kort Rogge skänkt ett altarskåp till därvarande karmeliterkyrka (Peringsköld: Mon. Upl. II, s. 297—298) och 1511 eller 1512 var ett altarskåp där beställdt för Nådendals klosterkyrka i Finland (Nya källor till Finlands medeltidshistoria, utg. af Grönblad I, Köpenhamn 1857, n:r 291, Hildebrand, Ant. tidskr. III, s. 162—163, jfr Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 254—261). I Finland har man också spår af konstnärliga förbindelser med Hamburg — det stora altarskåpet från Nykyrko (Statens historiska museum, Helsingfors) är där utfördt i mäster Franckes ateljé under 1400-talets 2:a fjärdedel (Meinander: a. a., s. 169—177, afb. s. 157, 163, 165, 167, 173, jfr samme förf., Finl. kulturh., s. 180, afb. s. 180—182, Meinander-Rinne: Finl. kyrk. I, s. 52—54, afb. s. 48—57) — och af vissa tecken att döma, hvarpå jag emellertid ej här kan ingå, saknas ej heller hos oss antydningar därom; detta emellertid sagdt äfven med det förbehållet, att det kan vara Lübeck, hvars konstlif synbarligen stått i nog så intim kontakt med Hamburgs, ej sistnämnda stad själf, som varit den omedelbart gifvande (jfr Knorr: Der Meister des Neukirchener Altars, Kiel 1903, s. 46, Hartlaub, Zeitschr. f. bild. K. XLVIII s. 136—138, Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 177).

[2] För skulpturhistorien jfr af Ugglas, Sv. konsth., s. 137—138, 140—142.

[3] H. (med dorsal) 1,08 m. Ek. Bildens högra hand förlorad. Spår af polykromi: blått på manteln, rödt på dess foder.

[4] H. 1,21 m. Ek. Polykromi: gråhvit underdräkt, röd mantel, bakgrund hvit(?). Beskrifven af Brunius: Gotl. konsth. II, s. 259.

omnämnda retablet i Cismar (fig. 176), och den manieradt lifliga Kristoffer-reliefen återgår af allt att döma på de reliefer, som smycka dörrarna af samma retabel eller dem, som dekorera sidorna på en korbänk i domen i Lübeck.[1] Cismar-retablets lübeckska proveniens är uppvisad af Matthaei[2] — det har utgått ur förmodligen samma ateljé som de lübeckska relieferna — och så in i detaljer som Vallstena-Olof ansluter sig till den nyssnämnda Johannes-bilden, är han helt visst, äfven han, skuren i denna ateljé själf. Norrlanda-bänkens släktskap därmed är gifvetvis icke så omedelbar — dess upphofsman torde varit en gotlänning — men stilen vittnar tydligt nog om, hvilka mästarens förebilder varit.

2.

DEN GOTLÄNDSKA SKULPTUREN EFTER 1300-TALETS MIDT.

Enligt Roosvals[3] mening betecknar det olycksslag, som träffade Gotland med den danske kung Valdemars eröfrartåg och öns öfvergång i danska händer, en våldsam och hart när ögonblicklig afslutning på den gotländska konstens storhetsperiod. Det ofullbordade tillstånd, hvari så många af öns kyrkor lämnades efter 1300-talets midt, talar också för, att en verklig krasch vid denna tid inträffat, hvarefter man aldrig helt repat sig. Må vara att tilldragelsen i fråga icke ägt den genomgripande betydelse, man förut på sina håll varit benägen att tillmäta densamma,[4] hårdt nog måste slaget hafva drabbat — som Roosval[5] framhållit särskildt landsbygden — och den inledde faktiskt en period, vid pass ett och ett halft sekel lång, under hvilken den ena katastrofen efter den andra inställde sig och hårdt pröfvade landets krafter. De långa krigen, de brutala sjöröfverierna längs dess kuster, de härjningar och odåd af alla slag, hvaraf den gotländska historien under medeltidens sista tid är så uppfylld,[6] hafva efter hand förtärt Gotlands materiella liksom andliga kapital och förvandlat den en gång så självhärligt stolta drottningen öfver hafven till en fattig och utplundrad tiggerska, ett värnlöst byte för grannarnas tvistigheter.

[1] Afb. hos Matthaei: Werke d. Holzpl. in Schl.-Holst., s. 64—65.

[2] A. a., s. 64—65.

[3] Kirch. Gotl., s. 200—201.

[4] Se Lindström: Anteckn. I, s. 107—110. Schück: a. a. I: 2, s. 151—152.

[5] A. a., s. 201.

[6] Se härom Snöbohm: Gotl. land och folk, s. 161—283, Paludan-Müller: Gullands Forhold til Danmark og Sverrig i det 14., 15. og 16. Aarhundrede (Köpenhamn 1865), s. 23—85.

Det är därför förvånande nog, att den plastiska konstproduktion, som där fortsätter medeltiden ut, är så pass rik, som den ändock visar sig. Den rad af enskilda bilder och retabler, som stammar från denna epok, är i själfva verket numerärt beaktansvärd. Men dess kvalitet är genomgående låg, och där man påträffar enstaka arbeten af högre valör, som det verkligt vackra retablet från Ala (Gotl. forns.), hvars datum torde ligga redan vid tiden omkr. 1300-talets midt, eller altarskåp från 1500-talets början som de i Vall (Gotl. forns.) och Källunge (ursprungligen tillhörigt domkyrkan i Visby), har man rätt att med visshet betrakta dem som utifrån införda.[1]

Som jag har för afsikt att i annat sammanhang behandla denna senmedeltida gotländska träplastik, nöjer jag mig här med ett par påpekanden. Som förr utgöra framställningen af madonnan och den helige Olof skulptörernas hufvudsakliga uppgift. Kyrkornas behof af triumfkrucifix synes däremot under den föregående epoken så godt som fullständigt fylldt. Helt få nya äro att anteckna — bland andra det förut (s. 269) omtalade krucifixet i Klinte. Den intressantaste nyheten är retablerna, af hvilka de äldsta (utan dörrar) — bl. a. i Vallstena och Träkumla (Gotl. forns.) — torde gå upp till tiden ej långt efter 1300-talets midt. För ett typologiskt studium af den gotiska altardekorationens utvecklingsformer erbjuda dessa retabler ett material, som i numerär rikhaltighet och variationsrikedom knappast öfverträffas af något annat, men som ännu icke tilldragit sig all den uppmärksamhet, det förtjänar; kompletterande kommer därtill de målade (ej skulpterade) retabler, som de gotländska kyrkorna i ej ringa antal äga, tyvärr i de flesta fall förstörda af modern »restauration». Kanske föreligger här ett inflytande från rhensk — och därigenom medelbart från italiensk — konst,[2] men äfven detta torde i så fall hafva först passerat via Nord-Tyskland, respektive Lübeck, hur svårt det än är att belägga den saken, så litet som nu är bevaradt af den nordtyska och alldeles särskildt lübeckska 1300-talskonsten.[3] Fullt påtaglig är däremot den nordtyska

[1] Källunge-skåpet är, som jag förut (Sv. konsth., s. 143) påpekat, särdeles likt ett altarskåp i Marienkirche i Parchim (Inv. Mecklenburg-Schwerin IV, pl. s. 448—449) — både hvad gäller skulpturen och dörrarnas målningar — detta senare helt visst ett Lübeck-arbete.

[2] Jfr t. ex. det s. Friedberg-altaret från 1300-talets senare hälft (Back: Mittelrh. K., s. 38—48, afb. s. 38 och pl. XXXIII—XLIII); von Sydow: Entw. d. fig. Schmucks d. christl. Altar-Antep. und -Ret., s. 67, säger om de målade retablerna i Lojsta och Ganthem, att deras former »zwischen den italienischen und deutschen stehen» — ett tämligen dunkelt uttryck, men som torde syfta något så när rätt.

[3] Jag kan dock stöda mitt antagande på förekomsten at Cismar-retablet, hvars grundformer i mycket öfverensstämmer med de gotländska altarnas. Wallem, For. t. norske fortidsm. bev. Aarsb. 1909, s. 54, leder de för dessa karaktäristiska hörntornen (öfver vissa superfrontale-former) tillbaka till de i en del äldre nordiska altaruppbyggnader ingående hörnstolparna (hvarom se Jensen: Alterstolper fra jydske landsbykirker, Aarb. f. nord.

stilinfluensen i något senare retabler, särskildt sådana från 1400-talets förra (i Anga, Lärbro, Gammelgarn m. fl. kyrkor) likaväl som i vissa andra af ännu yngre datum, t. ex. altarskåpet i Lye, utfördt 1496[1] och altarskåpet i Linde (från 1521).[2]

Med detta sistnämnda arbete — pråligt, men konstnärligt tämligen värdelöst — har den en gång så kraftfulla gotländska träplastiken uttömt sina möjligheter. Mycket af de stora traditionerna är icke kvar häruti. Källorna äro utsinade och föra icke mera något vatten.

Och för det märkliga, som redan är frambragt, kommer efter denna tid de onda dagarna på allvar. Säve[3] meddelar en hel förteckning på skedd »vanhelgd af det heliga» — »en mycket lång visa», tillägges det — den där ger en upprörande skildring af, hvad yngre släkten låtit komma sig till last af oförstånd och hårdhjärtenhet mot det, deras fäder gifvit dem i arf. »Det er at klage, oc icke at lofue,» skrifver Strelow[4] särskildt med hänsyftning på Visby, kanske med väl stark färgläggning, men med en förtrytelse, som synes inspirerad af faktiska förhållanden, »at mand i den reformerede Lerdoms begyndelse, icke alleniste borttog aff Kircker oc Kloster, med Guld oc Sølff oc andre Klenodier, som brugedis til den Pafwelige Religions Affguderj, med Kelder oc andit saadant, men ocsaa slemmelig ødelade, det som de ingen gafn aff hafde, oc nedsloge skøne Bygninger, saa ocsaa hin herlige bygninger oc Kloster, som nafnkundige Folck oc Slect ere jordede uti, ere nu Heste, Fæ oc Suinehafuer, oc giorde Guds Huus saa megit blotte, bare oc øde, wnøttorftelige opbrende nyttige Bøger oc Brefue, med stor Flid sanckit oc skrefne, ere henkaste, oc Suine ginge oc rodede der udi, nedsloge Tafler oc Billeder».

Oldk. 1911, s. 206—232) — kanske med rätta, ehuru man enligt min mening här å andra sidan icke får glömma att taga med i betraktande de torndekorationer, som så ofta förekomma på de små höggotiska husretablerna i elfenben eller metall.

[1] Att detta datum är det riktiga, är uppenbart, ej 1443, som både Ambrosiani: Gotl. kyrkoinv., s. 98, 150, Lindström: Anteckn. II, s. 92 och Wennersten: Gottl. kyrk. I, s. 50, uppgifva (troligen efter Säve: Gotl. saml. I: 1, s. 294, Förklaringar, s. 28, Reseb. 1863, s. 197, Reseb. 1864, s. 233); stilskäl göra det förstnämnda årtalet till det enda möjliga, och så har dateringen — nu tyvärr just på den kritiska punkten skadad — också år 1744 och 1753 uppteckнats af Wallin (Anal. Gothl., opag. kvart; på ena stället dock 1396!) liksom senare af Langebek (Langebekiana, s. 146; så också Lemke: Visby stifts herdaminne, Örebro 1868, s. 341 och Brunius: Gotl. konsth. III, s. 76). — Hos Ambrosiani: a. a., s. 98, 150, figurerar dessutom den Jon Mangarde, hvars namn förekommer i inskriften på detta altarskåp, som arbetets upphofsman, trots att både Lindström: a. a. II, s. 92 och Meinander: Medelt. altarsk. och träsnid., s. 308, not 1, framhållit, att han bör betraktas ej som konstnär utan donator (Lemke: a. a., s. 342, kallar honom präst[!]; se häremot Lindström: a. a. II, s. 434—435).

[2] Fragment af ett likartadt äro från Fårö komna till Gotl. forns.

[3] Gotl. saml. I: 1, s. 295.

[4] Chron. Guth., s. 256—257.

Ända in i våra dagar hafva de medeltida konstminnesmärkenas pinas historia sträckt sig, icke minst genom deras förvållande, som uppriktigt velat dem väl, men haft föga lycklig uppfattning om de därför mest tjänliga medlen. Så mycket värdefullare är det, vi äga i behåll, i hvilket slaget och sargadt skick det än kommit till oss. Ärorika äro dess anor. Hedersam bör den plats vara, som tillkommer dessa en stor forntids vittnesmän i den svenska konstens historia.